Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät (I. Sektion) der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Joseph Gutmann.

Würzburg.

Druck von Franz Drescher & Gregor Reichart

1913.

Eingereicht am 14. Februar 1913.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors Dr. J. Schick.

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Mai.

Liste der Abkürzungen.

Alch. = The Alchemist.
Barth. = Bartholomew Fair.
Bb. = Bühnenbild.
B. J. = Ben Jonson.
Case = The Case is Altered.
Cat. = Catiline: his Conspiracy.
Cynth. = Cynthia's Revels: or, The Fountain of Self-Love.
Dev. = The Devil is an Ass.
Disc. = Timber, or Discoveries made upon men and matter.
Epi. = Epicoene: or, The Silent Woman.
Gi. = William Gifford.
In = Every Man in his Humour.
Mag. = The Magnetick Lady: or, Humours Reconciled.
New = The New Inn: or, The Light Heart.
Out = Every Man out of is Humour.
Poet. = The Poetaster: or, His Arraignment.
Sej. = Sejanus: his Fall.
Staple = The Staple of News.
Tub = A Tale of a Tub.
Volp. = Volpone: or, The Fox.
gl. = wahrscheinlich gleichzeitig mit der vorigen Scene.
angl. = anschließend an oder anfänglich sogar { vorigen Scene.
    gleichzeitig mit dem Ende der { Scene . . .
an. = anschließend an { vorige Scene. / Scene . . .
kn. = ganz kurz nach { der vorigen Scene. / Scene . . .
bn. = bald nach { der vorigen Scene. / Scene . . .
ezn. = einige Zeit nach { der vorigen Scene. / Scene . . .

I. Einleitung. Die klassizistische Theorie in England und die Einheiten bis auf B. J.

In England hatte die Renaissance nicht wie in Frankreich zu einem völligen Bruch mit der Vergangenheit geführt. Klassische Tendenzen fanden nur langsam Eingang in die Literatur und es mußte zur Zeit der Rückkehr der Stuarts das ganze Gewicht französischer Autorität in die Wagschale geworfen werden um der klassischen Richtung schließlich, mehr als 100 Jahre nach ihrem Eindringen von Italien her, den entscheidenden Sieg zu sichern. Vorher traten nur vereinzelt Kämpen für das neue Ideal auf, und da ihnen allen, Grimald, Sackville und Norton, Legge, Whetstone, der Gräfin Pembroke, Brandon, Greville, Alexander, Daniel und anderen, außer Bildung und Gewissenhaftigkeit — die hauptsächlich in der Aneignung der Technik Senecas zum Ausdruck gelangte — alle übrigen dichterischen, insbesondere alle dramatischen Qualitäten mangelten, so konnte ihnen zunächst nur geringer Erfolg bei ihren Bemühungen die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken beschieden sein, bis es endlich B. J., wohl ebensosehr durch sein imponierendes Auftreten wie kraft seines Genies, glückte diese Bestrebungen in dem hellen Glanze öffentlicher Anerkennung erstrahlen zu lassen. Dieser verblaßte zwar dann etwas im Augenblick seines Hinganges, aber nur um erneut aufzuleuchten zur Zeit der Restauration in ihrer markantesten Figur, in Dryden, dessen Werke fast auf jeder Seite B. J.'schen Geist atmen. Dieser ist wohl der einzige Klassizist jener Epoche, dem an sich, als Dichterpersönlichkeit, Bedeutung zukommt; die anderen um ihn interessieren nur als Glieder der Kette, die Dryden mit den Anfängen verbindet. Autoren wie Auditorium der Zeit neigen gleich-

mäßig zur Romantik hin. Die durch und durch romantischen Schöpfungen begleitet nun aber eine literarische Kritik, eine dramatische Theorie, die merkwürdigerweise in dieser ganzen Periode ausgesprochen klassizistisch ist. Das blühende romantische Drama der Spanier hat seine kunstkritische Verteidigung, das elisabethanische Drama erhält keine Unterstützung durch die Theorie. Der Grund dafür ist nicht schwer einzusehen. Die Dichter sind in ihrem Wirken fast nur von der romantischen Seite der Literatur Italiens beeinflußt, während die Quellen der dramatischen Kritik in England die Schriften der italienischen Theoretiker sind; und diese sind ausschließlich klassizistisch. Das genügt um das Fehlen eines inneren Zusammenhanges zwischen der dramatischen Theorie und Praxis während der Herrschaft der Königin Elisabeth und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu erklären. Von der Zeit Roger Aschams an — sein Schoolmaster ist zwischen 1563 und 1568 entstanden — ist in allen kritischen Werken das klassische Ideal zum alleinigen Merkmal künstlerischer Vollkommenheit erhoben. Ascham weist auf die Autorität der Alten hin, er bezeichnet „Aristotle's precepts and Euripides' example“[1]) als die Grundlagen dramatischer Kunst und bereitet so den Boden für das Wachstum des Klassizismus, der dann in allen kritischen Abhandlungen der folgenden Zeit Nahrung und Pflege findet. Besonders ist es Sir Philip Sidney, der sich nachdrücklichst der Sache des Klassizismus annimmt. Aber er begnügt sich mit einer Verteidigung der Poesie — dabei sein Rüstzeug aus der klassizistischen Waffenkammer holend — ohne die Absicht Regeln für die Kritik oder Dogmen des Schaffens aufzustellen; sein Klassizismus bleibt an Äußerlichkeiten haften und er hat es unterlassen die Nutzanwendung aus seiner Lehre zu ziehen. Dies ist B. J. vorbehalten. Als Erster in England stellt er den Satz auf, daß eine genaue Kenntnis der Regeln unerläßliche Vorbedingung für jede Art Produktion, „art“ der wahre Führer zum künstlerischen Erfolg ist. Gerade diese nachdrückliche Betonung des zielsicheren Schaffens, dem die Theorie den Weg weist, ist es, was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet. Aber er selbst hat ebenso wenig wie Sidney diese Anschauungen spontan aus sich heraus entwickelt. Beide sind von der italienischen Kunstkritik beeinflußt.

---

[1]) Roger Ascham, The Scholemaster (1570). In Arber's Reprints, London 1870. 8⁰. S. 139.

Sidney spiegelt in seiner Defence of Poetry die Auffassungen aller älteren italienischen Theoretiker wieder; seine Hauptquellen sind Scaliger (Poetices 1561) und Minturno (De Poeta Libri 6, 1561, L'Arte Poetica, 1564). B. J. versucht tiefer zu graben, er will an die Quelle gelangen und seine Auffassung von der Poesie direkt aus Aristoteles schöpfen. Aber er ist in einer Selbsttäuschung befangen. In Wirklichkeit entstammt seine Doktrin nicht diesem, sondern ebenfalls nur seinen italienischen Interpreten. Dies läßt sich an einem einzigen Beispiel klar erweisen. Die berühmten dramatischen Einheiten, die eine so bedeutsame Rolle in der Geschichte nicht nur des englischen, sondern mehr noch des kontinentalen Dramas spielen, hat auch er in seine Theorie übernommen; und diese rühren bekanntlich in der Fassung, wie sie das neuklassische Drama zur Anwendung brachte, von den italienischen Kritikern der Renaissance her und nicht von Aristoteles, wie man damals allgemein, wie auch B. J. glaubte.

Aristoteles formuliert in seiner Poetik (Kap. 7, 8) das Gesetz der Einheit der Handlung und erwähnt, daß sich die Tragödie gewisse Beschränkungen hinsichtlich der Zeit auferlegt: „Während ferner in der Länge die eine [Tragödie] bestrebt ist so viel als möglich unter einen Sonnenumlauf zu fallen oder wenig darüber hinauszugehen, ist das Epos in der Zeit unbeschränkt." (Kap. 5)[1]). Was hier nur eine beiläufige Konstatierung einer geschichtlichen Tatsache ist, wird zuerst zu einem bindenden Gesetz erhoben von Giraldi Cintio in seinem Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie, der erst 1554 erschien, aber schon 1543 fertig gestellt war. Hier sagt er: „Tragedia dee finire la sua attione nello spatio di un giorno, ò di poco piu" und das gleiche von der Komödie[2]). Sollten jedoch die letzten zwei Teile von Trissinos Sei Divisioni, die von der Tragödie und Komödie handeln und 1563 ediert wurden, tatsächlich schon um 1529, dem Publikationsjahr der ersten vier Teile, vollendet gewesen sein, wie nicht unwahrscheinlich ist, so würde dieser die Priorität für sich in Anspruch

---

[1]) Aristoteles über die Dichtkunst. ed. F. Brandscheid, Wiesbaden 1882. 8°. S. 13.

[2]) Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cintio. Vinecia 1554. 8°. (Tavola delle cose). S. 207 bezw. 206.

nehmen können. Auf alle Fälle ist er der erste, der die Beobachtung dieser Zeiteinheit zum Kriterium gelehrter Dichtkunst macht. Während man sich noch die Beantwortung der Frage angelegen sein läßt, was Aristoteles unter Sonnenumlauf verstand, macht Julius Caesar Scaliger 1561 die Bahn auch für die Einheit des Ortes frei, indem er die Aufrechterhaltung des verisimile in der mißverstandenen klassizistischen Auffassung, aus der sich die Einheiten fast als selbstverständliche Konsequenzen ergeben, nachdrücklich und wiederholt fordert: „Itaque nec proelia illa, aut oppugnationes, quae ad Thebas duobus horis conficiuntur, placent mihi, nec prudentis poetae est, efficere ut Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur“ [1]). Doch findet sich bei ihm noch kein direkter Hinweis auf die Notwendigkeit der Einheiten, sodaß Lintilhacs Bezeichnung unités scaligériennes irreführend ist. Erst Castelvetro ist der Legislator der Einheit des Ortes. Indem er zugleich die Zeiteinheit von seinen Vorgängern übernimmt, sagt er kurz und bündig in seiner Poetica 1570: „La mutatione tragica non puo tirar con esso seco se non una giornata & un luogo“ [2]). Bezeichnend ist, daß er die Einheit der Handlung als weniger wichtig erachtet. Die bekannteste Definition und zugleich strikteste Forderung der drei Einheiten entstammt der Feder Boileaus:

„Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.“ [3])

Die dramatischen Einheiten wurden 1572 von Jean de la Taille in Frankreich eingeführt. In England finden wir sie zuerst erwähnt in der Defence of Poesy (1595 veröffentlicht, aber schon ein Dutzend Jahre früher geschrieben). Bei der Besprechung des Gorboduc bezeichnet ihn Sidney als „faulty both in place and time, the two necessary companions of all corporall actions. For where the stage should alwaies represent but one place, and the uttermost time presupposed in it should be, both by Aristotles precept and common reason,

[1]) Julii Caesaris Scaligeri . . Poetices libri 7. Ed. 2 nda [Heidelberg] 1581. 8°. Lib. III. cap. 97. S. 368.

[2]) Poetica d'Aristotile vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro . . Basilea 1576. S. 534.

[3]) Art poétique III 45 ff.

but one day: there is both many dayes, and many places, inartificially imagined[1]". Es ist höchst wahrscheinlich, daß Sidney hier direkt auf Castelvetro zurückgeht[2]). Aber seine Stimme verhallte ziemlich ungehört. Die englischen Dramatiker dachten in ihrer überwiegenden Mehrheit gar nicht daran sich durch eine solche Vorschrift binden und einengen zu lassen; und wo die Einheiten bei einigen unentwegten Klassizisten wirklich Berücksichtigung fanden, wurden sie wenigstens entweder nur isoliert verwendet oder nach Belieben interpretiert[3]). Das ist auch bei der ausgesprochensten und fruchtbarsten Dichterpersönlichkeit unter ihnen, bei B. J., der Fall. Klassizist nach Veranlagung sowohl wie nach Bildungsgang, konnte er unmöglich achtlos an der Frage der Einheiten vorübergehen, und wie er sich mit ihr auseinandergesetzt hat, soll den Gegenstand vorliegender Untersuchung bilden.

---

[1]) An Apologie for Poetrie by Sir Philip Sidney . . ed. Shuckburgh Cambridge 1891. S. 52.

[2]) Doch schon 1543, also sogar vor dem Erscheinen von Cintios Werk, äußert sich der Engländer Nicolas Grimald zu der Frage der Orts- und Zeiteinheit, wie auch in Italien gar schon 1492 Caroli Verardi in der Vorrede zu seinem lateinischen Stück Historia Betica auf die dramatischen Regeln anspielt. Bei Grimald lesen wir: „Loca . . haud usque eo discriminari . . quin unum in proscenium facile . . . conduci queant, Ac si quis miretur, vel quod plurium dierum historiam atque diversa tempora, in unam et eandem actionem coëgerim . . . eum intellegere debere, me autorem sequi M. Actium Plautum, cuius praeter alias Capteivei . . compluribus interiectis diebus agi finguntur." (Christus Redivivus. Comoedia Tragica . . Autore Nicolao Grimoaldo, Augustae Rhetiae. S. A 6 verso, A 7 recto.)

[3]) So ist z. B. in Brandons Virtuous Octavia die Ortseinheit nur insoweit gewahrt, als nicht aus Rom hinausgegangen wird; die anderen Einheiten fehlen. Ebenso findet sich in Daniels Cleopatra wohl Einheit der Zeit, nicht aber die des Ortes. Marstons Zeiteinheit kennt nicht die Beschränkung auf einen Tag.

II. B. Js. Theorie der Einheiten.

B. J. ist einer der Künstler, die, Schaffende und Kritiker zugleich, ihrem Tun ein festes Ziel gesteckt haben und auch den rechten Weg dahin klar erkannt zu haben glauben. Sein Streben galt nichts Geringerem als einer gänzlichen Umgestaltung der zeitgenössischen Bühne[1]), der Verdrängung der herrschenden romantischen Richtung durch die klassische; und um letzterer sieghafte Kraft zu verleihen, schuf er ihr das Rüstzeug, dessen sie bedurfte, die theoretische Grundlage, teils aus Eigenem schöpfend, teits seine umfassende Kenntnis kritischer Abhandlungen verwertend, die sich nicht nur auf die Alten, sondern auch auf die gelehrten Humanisten des Kontinents und auf seine eigenen Landsleute erstreckte. Einblick in diese seine Theorie gewähren uns seine Vorreden, Widmungen, gelegentliche Anspielungen in seinen Stücken und seine Unterhaltungen mit dem schottischen Dichter Drummond of Hawthornden, der ihn 1619 gastfreundlich bei sich aufnahm. Ferner hat er eine Art Notizbuch hinterlassen, in dem er aufzeichnete, was ihm irgendwie aufgefallen war. Diese Disc., die Swinburne mit etwas starker Übertreibung „that golden little book of noble thoughts and subtle observations" nennt[2]), sind sehr wichtig für unsere Kenntnis des Menschen und Schriftstellers B. J. Wenn auch die hier entwickelten Gedanken selten original sind, sondern sich meist bei genauerem Zusehen als Lesefrüchte, manchmal gar als wörtliche

---

[1]) Als Ziel seiner Bühnenreform bezeichnet er „to reduce not only the ancient forms, but manners of the scene, the easiness, the propriety, the innocence, and last, the doctrine" (Dedication zu Volp.) und konnte sich später rühmen dieses Ziel erreicht und eine neue Gattung dramatischer Kunstwerke ins Leben gerufen zu haben. In einem Lobgedicht auf Brome, das dessen Northern Lass beigegeben wurde, unterläßt er nicht hinzuzufügen:

„Which [applause] you have iustly gained from the Stage
By observation of those Comick Lawes
Which J, your Master, first did teach the Age."

(The Northern Lasse by Rich. Brome, London [Jahreszahl fehlt, 1632] 4⁰. S. A 3 recto.)

[2]) A. Ch. Swinburne, A Study of B. J. London 1889. 8⁰. S. 124.

Übersetzungen entpuppen, so beweist doch ihre Niederschrift in diesem Heft, daß er sie sich zu eigen machte, und es ist ein schwerer Verlust für uns, daß diese Disc. Fragment blieben (oder als solches auf uns gekommen sind). Sie enden unvermittelt gerade inmitten eines wichtigen Abschnitts, die Besprechung der Einheit der Handlung unvollendet lassend. Das ist um so mehr zu bedauern, als ein Kommentar zu der Ars poetica des Horaz mit besonderer Berücksichtigung der Poetik von Aristoteles um das Jahr 1623 mit anderen Werken einem Brand seiner Bücherei zum Opfer fiel. Aber B. J. war noch nicht damit zufrieden eine Theorie ausgebaut zu haben; er sorgte auch dafür, daß sie bekannt wurde, nicht nur in den Kreisen, bei denen er in erster Linie auf Verständnis rechnen konnte und für die sie doch wohl zunächst bestimmt war, bei der Zunft der Theaterschriftsteller, sondern auch beim großen Publikum, und das geeignetste Mittel dazu schienen ihm seine Stücke selbst. Hier konnte er seine Zuhörer in seine literarischen Absichten einweihen, hier konnte er gegenteilige Meinungen widerlegen und Vorurteile bekämpfen. Sein Hang zum Theoretisieren gerät dann oft in einen schlimmen Zwiespalt mit seinem Wunsch zu gefallen und gar manchmal erliegt er der Versuchung dramatische Streitfragen zu erörtern vor einem Parterre unruhiger Köpfe, die gar nicht fähig oder gewillt sind ihm zu folgen, sondern um jeden Preis unterhalten sein wollen. Damit werden aber zugleich seine von Theorie starrenden Prologe, Induktionen, Zwischenspiele und Epiloge ebenfalls zu wichtigen Grundlagen für unsere Beurteilung seiner literarischen Anschauungen im allgemeinen und für unsere Kenntnis seiner Theorie der Einheiten im besonderen, die jetzt dargelegt werden soll.

1. Einheit der Handlung.

In den Disc. spricht er von Handlung in einer Reihe von zusammenhängenden Artikeln unter der Überschrift „Of the magnitude, and compasse of any Fable, Epicke or Dramatick“ [1]). Nachdem er die Fabel als „the imitation of one intire, and perfect Action“ definiert hat, die nicht „too vast nor too

---

[1]) B. J. Disc. ed. Maurice Castelain, Thèse (Paris), Paris und London, Datum fehlt [1906]. 8⁰. S. 136 ff.

minute“ sein darf, und deren gut verbundene Teile eine „proportionable magnitude“ besitzen müssen, äußert er sich zu der Einheit der Handlung in dem Abschnitt „What by one and intire“ (ibid. S. 139): „Now that it [Fable Dramaticke] should be one, and intire. One is considerable two waies: either, as it is only separate, and by itself: or as being compos'd of many parts, it beginnes to be one, as those parts grow, or are wrought together. That it should be one the first way alone, and by it selfe, no man that hath tasted letters ever would say, especially having required before a just Magnitude, and equall Proportion of the parts in themselves. Neither of which can possibly bee, if the Action be single and separate, not compos'd of parts, which laid together in themselves, with an equall and fitting proportion, tend to the same end“. Etwas später (S. 141 ff.) fährt er fort: „For as a house, consisting of diverse materialls, becomes one structure, and one dwelling; so an Action, compos'd of diverse parts, may become one Fable, Epicke or Dramaticke . . . For the whole, as it consisteth of parts: so without all the parts it is not the whole . . . if be such a part, as being present or absent, nothing concernes the whole, it cannot be call'd a part of the whole, and such are the Episodes.“ Er verspricht noch weiter von ihnen zu reden; aber hier bricht das Fragment plötzlich ab. Dagegen erklärt er etwas vorher, daß man nicht übersehen darf „that there be place left for digression and Art. For the Episodes, and digressions in a Fable, are the same that household stuffe, and other furniture are in a house.“ Episoden gesteht B. J. also wohl Berechtigung zu, nicht aber als Lückenbüßer dienenden Einschiebseln; rühmt er sich doch im Prolog zu Volp. nach:

„Nor hales he in a gull old ends reciting
To stop gaps in his loose writing.“

Insbesondere dürfen diese nicht zu einem Stillstand in der Handlung führen. So gibt Mitis im Zwischenspiel nach I von Out dem Wunsche Ausdruck, Macilente hätte etwas länger auf der Bühne verweilen und weiter über Sordido die Schale seines Spottes ausgießen sollen, worauf Cordatus [„the author's friend, a

man inly acquainted with the scope and drift of his plot"] erwidert: „O no; that had been extremely improper; besides, he [B. J.] had continued the scene too long with him, as't was, being in no more action." Wie die Teile einer Handlung verknüpft sein sollen, veranschaulicht er noch einmal durch einen Vergleich: „A good play is like a skein of silk; which if you take by the right end, you may wind off at pleasure" (Induktion zu Mag.). Er erklärt auch näher, weshalb Einheit der Handlung nicht notwendigerweise identisch mit der Einheit des Helden ist: „So many there be of old, that have thought the Action of one man to be one . . which is both foolish and false; since by one and the same person may be severally done, which cannot fitly be referred, or joined to the same end" und führt dies an einigen Beispielen näher aus (Disc. S. 140).

Einheit der Handlung ging im alten Drama Hand in Hand mit der Einführung einer nur kleineren Anzahl von Charakteren. Wenn nun B. J. im Prolog zu Volp. neben den Gesetzen der Zeit und des Ortes auch das „law of persons" anführt, so könnte man meinen, daß dies darunter verstanden wird, zumal er auch in der Induktion zu Out von der Vorschrift der „true number of actors" spricht. Wahrscheinlicher aber ist es, daß er damit die Forderung meint jede Person konsequent durch das ganze Stück hindurch nur ihrem von vorneherein festgelegten Charakter gemäß handeln zu lassen, in welchem Sinn auch Corneille den Ausdruck l'unité de personnages kennt, und ebenso plausibel erscheint auch noch die Erklärung, daß es das gleiche besagen will wie law of action, daß aber B. J. absichtlich diese Form gewählt hat, um die Aufmerksamkeit des Hörers von der Tatsache abzulenken, daß in Wirklichkeit die Einheit der Handlung in Volp. eben fehlt.

2. Einheit der Zeit.

B. J. ging aber über diese Forderung einer in sich abgeschlossenen, einheitlichen Handlung noch hinaus. Fest mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit stehend verlangte er von der Handlung außerdem, daß sie einfach und natürlich sei, daß sie sich auf der Bühne nicht anders abspielen solle als wie sie sich in

Wirklichkeit hätte zutragen können, und wie bei allen klassizistischen Theoretikern, die die Illusion für nichts achten, erstreckte sich auch für ihn diese Forderung des verisimile zugleich auf die Zeit der Handlung. Und wenn er sich scharf gegen Stücke wandte, die tollste Abenteuer und romantische Unmöglichkeiten in bunter Reihe an uns vorüberziehen lassen, so richtete sich die Fehdeansage ebenso wie gegen diese „monstrous plots“ auch gegen die Ungebundenheit hinsichtlich des zeitlichen Verlaufs. So sagt er im Prologue zu In

[Our poet] „hath not so loved the stage
As he dare serve the ill customs of the age,
Or purchase your delight at such a rate,
As, for it, he himself must justly hate:
To make a child, now swaddled, to proceed
Man, and then shoot up, in one beard and weed,
Past threescore years: or, with three rusty swords
And help of some few foot-and-half-foot words,
Fight over York, and Lancaster's long jars,
And in the tyring-house bring wounds to scars.“

Einem ähnlichen Gedanken verleiht er in dem Zwischenspiel zwischen dem 1. und 2. Akt von Mag. Ausdruck, wo der boy, als des Dichters Sprachrohr, über ähnliche Gebräuche spöttelt: „So if a child could be born in a play, and grow up to a man, in the first scene, before he went off the stage: and then after to come forth a squire and be made a knight: and that knight to travel between the acts, and do wonders in the Holy Land or elsewhere; kill Paynims, wild boars, dun cows, and other monsters; beget him a reputation, and marry an emperor's daughter for his mistress: convert her father's country; and at last come home lame, and all-to-be-laden with miracles.“

Aber es finden sich bei ihm auch positiv-bindende Vorschriften und eine genaue Bestimmung des Begriffes Einheit der Zeit, nämlich in den Disc. beim Artikel „What the utmost bound of a fable“[1]: „. . . every bound, for the nature of the subject, is esteemed the best that is largest, till it can

[1]) ed. Castelain S. 138/39.

increase no more; so it behooves the Action in Tragedy or Comedy, to be let grow, till the necessity aske a conclusion: wherein two things are to be considered, first that it exceed not the compasse of a day . . .“ Im Intermezzo zwischen dem 3. und 4. Akt von Mag. spricht er ebenfalls von „that compass of time allowed to the comedy“ und gibt hier zugleich zu verstehen, daß das Zusammentreffen verschiedener Geschehnisse gerade an einem Tag nicht willkürlich und gezwungen erfolgen darf, sondern wohl motiviert sein muß. Er läßt nämlich den boy nachweisen, daß ein scheinbar überraschend eintretendes Ereignis schon längst andeutungsweise vorbereitet worden war. Seine Achtung vor der Regel beweist B. J. gelegentlich auch da, wo er sie verletzt hat. So bekennt er sich unumwunden schuldig in der Vorrede To the Reader zu Sej. „if it be objected, that what I publish is no true poem in the strict laws of time, I confess it.“ Nicht so freimütig ist er an einer anderen Stelle, in der Induktion zu Out. Mitis: „Does he [the poet] observe all the laws of comedy . .?“ Cordatus: „What laws mean you?“ Mitis zählt einige dramentechnische Regeln auf und zum Schluß „that the whole argument fall within compass of a day's business“, worauf Cordatus antwortet: „O no, these are too nice observations.“ Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß B. J. die angeführte Regel tatsächlich zu den Spitzfindigkeiten rechnet, die keine Berücksichtigung verdienen. Aber dieser, seinen übrigen Äußerungen zuwiderlaufenden, Bemerkung kann wohl kaum besondere Bedeutung beigemessen werden. Wir müssen sie seiner verzeihlichen Nachsicht mit dem diese Vorschrift übertretenden Kind seiner Muse zugute halten, wenn wir nicht überhaupt annehmen wollen, daß in dieser frühen Periode seine Anschauungen hinsichtlich der Zeit noch nicht genügend geklärt waren [1]).

---

[1]) Diese Abweichung von seinen sonstigen Ansichten könnte wohl den Gedanken naheliegend erscheinen lassen B. Js. Theorie als erst allmählich sich entwickelnd, verschiedene Phasen seiner Anschauung widerspiegelnd aufzufassen und daraufhin zu prüfen. Aber es liegt hier nur ein ganz vereinzelter Fall vor, von dem abgesehen seine Theorie sich uns vollkommen einheitlich und geschlossen darstellt.

3. Einheit des Ortes.

Nirgends bei B. J. finden wir eine formelle Regelung der Ortsfrage. Wenn er also auch nicht auf der strikten Beobachtung der Ortseinheit in dem engen Sinne der französischen Klassizisten besteht, so hält er sich doch für verpflichtet die Autoren zu tadeln, die zu Schauplätzen einer Handlung allzu weit von einander entfernte Örtlichkeiten nehmen. So äußert er in dem Programm seiner neuen Kunst, im Prologe zu In:

„. . . You will be pleased to see
One such to day, as other plays should be;
Where neither chorus wafts you o'er the seas . .“

Dieser Gedanke ist weiter ausgeführt in der Induktion zu Out:

„Mitis: . . . what's his [B. Js.] scene?
Cordatus: Marry, Insula Fortunata, sir.
M.: O, the Fortunate Island: mass, he has bound himself to a strict law there.
C.: Why so?
M.: He cannot lightly alter the scene, without crossing the seas.
C.: He needs not, having a whole island to run through, I think.
M.: No? how comes it then, that in some one play we see so many seas, countries, and kingdoms, passed over with such admirable dexterity?
C.: O, that but shews, how well the authors can travel in their vocation and outrun the apprehension of their auditory.“

In Staple (III 2) findet sich ein satirischer Angriff auf den häufigen Scenenwechsel[1]).

„There is a legacy left to the king's players
Both for their various shifting of their Scene . . .
. . . . by the right reverend
Archbishop of Spalato“[2]).

---

[1]) Vergl. Gi (The Works of B. J., 9 Bde., London 1816, 8°.) Bd. V. S. 247. Malone deutet diese Stelle auf einen Wechsel der Scenerie.

[2]) Antonio de Dominis der wiederholt seinen Glauben um äußerer Vorteile willen gewechselt hatte.

Im Prolog zu Alch. glaubt er eine Erklärung dafür geben zu müssen, daß seine Scene, im Gegensatz zum Herkommen, London ist
„Our scene is London, 'cause we would make known
No country's mirth is better than our own:
No clime breeds better matter . . ."
und der gleiche Gedanke, daß seine Dramenstoffe wertvoll sind, auch wenn er sie nur dem Londoner Leben entnommen hat, findet sich schon in Epi., wo er im 1. Prolog schreibt
„Though there be none [cates] far-fet, there will [be] dear-bought."

4. Quellen und Parallelen.

Das sind die Stellen, in denen B. J. seinen Standpunkt in der Frage der Einheiten präzisiert. Er soll kurz zusammengefaßt werden. Gefordert ist Einheit der Handlung, keine formale, sondern eine innerliche, nicht eine unteilbare, mathematische, sondern eine organisch gegliederte, architektonische. Episoden sind gestattet. Einheit der Zeit wird gleichfalls zur Vorschrift gemacht: die Handlung darf nicht mehr als 1 Tag umfassen; das unterscheidet die dramatische Handlung von der epischen. Eine Verpflichtung zur Beobachtung einer Ortseinheit besteht nicht. Man ersieht auf den ersten Blick, woher diese Theorie stammt. Es ist aristotelische Auffassung, die aus solchen Äußerungen spricht, modifiziert nur durch die Forderung der Zeiteinheit, an deren Statt sich bei dem Stagyriten nur eine undogmatische Feststellung findet. Es scheinen sich also auch noch andere Einflüsse auf B. J. geltend gemacht zu haben und dieser Abhängigkeit soll nun etwas genauer nachgegangen werden. Die Stellen in den Disc., wo er die Regeln der Handlung und Zeit formuliert, sind nur eine Übersetzung und rühren von Daniel Heinsius her, dessen De Tragoediae Constitutione Liber cap. IV (1610) sie entnommen sind [1]). Berücksichtigen wir nun, daß dieser holländische Gelehrte aus der Schule des Joseph Justus Scaliger hervorgegangen ist, der, in den Anschauungen seines Vaters Julius Caesar Scaliger groß geworden, seinen Lieblingsschüler sicher mit dessen Kunsttheorien vertraut machte, bedenken wir weiterhin, daß B. J. auch Scaliger las — der Ältere wie

[1]) Lugd [uni] Batav [orum] 1643. 12°. S. 28 ff.

der Jüngere werden in den Disc. (S. 124 bezw. 132 der Ausgabe von Castelain) angeführt — und prüfen wir, von konkreten Fällen ganz abgesehen, den ganzen Ideenkreis, in dem sich B. Js. Ausführungen bewegen, so erkennen wir, daß auf ihn diejenigen italienischen Kritiker bestimmend eingewirkt haben, die den letzten Schritt der Ausdehnung der Forderung des verisimile auf den Ort noch nicht getan, wohl aber schon die Beobachtung der Zeiteinheit für obligatorisch erklärt hatten. Das erklärt B. Js. Abweichung von Aristoteles, dem er zu folgen vermeint, während er ihn in Wirklichkeit nur durch die Brille der italienischen Kritik studiert, andererseits aber zugleich auch die Tatsache, daß er sich nicht so weit von ihm entfernt wie sein Vorgänger Sidney, der in Bezug auf die Einheiten der Vertreter einer späteren Phase der pseudo-aristotelischen Doktrin der Renaissance ist. Von Sidneys strikter Forderung der Ortseinheit nimmt er keine Notiz, bekennt sich also damit indirekt als ihr Gegner. Doch ist auch von dieser Seite eine gewisse Einwirkung auf ihn erfolgt. Er fühlte sich mit ihm in der Bekämpfung der Auswüchse des romantischen Dramas einig, und was er selbst über dessen Sinnwidrigkeiten schreibt und zugleich über die Unzulässigkeit des großen Schauspiels, die er aus der Unzulänglichkeit der scenischen Wiedergabe der über das Einfachste hinausgehenden Geschehnisse folgert, das hat er ähnlich in der Apology for Poetry gelesen. Da wird dem zeitgenössischen Drama vorgeworfen[1]) „You shal have Asia of the one side and Affrick of the other, and so many under-kingdoms . . . two Armies flye in, represented with foure swords and bucklers, and then what harde heart will not receive it for a pitched field? Now, of time they [contemporary writers] are much more liberall. For ordinary it is that two young Princes fall in love: after many traverces, she is got with childe, delivered of a faire boy; he is lost, groweth a man, falls in love, and is ready to get another child, and all this in two hours space.“ Schon vorher hatte Whetstone dem gleichen Gedanken Ausdruck verliehen in der Widmung von Promos and Cassandra (1578)[2]). „The

[1]) S. 52 ff.

[2]) Six Old Plays . . . Vol 1., containing Promos and Cassandra London 1779. 8⁰. S. 4.

Englishman . . . first groundes his worke on impossibilities: then in three howers ronnes he throwe the worlde: marryes, gets children, makes children men, men to conquer kingdomes, murder monsters, and bringeth Gods from Heaven, and fetcheth divels from Hel", und ähnliches kehrt auch bei Stephen Gossen in seiner Kampfschrift Plays confuted in five Actions 1582 wieder: „Sometime you shall see nothing but the aduentures of an amorous knight, passing from countrie to countrie for the loue of his lady, encoũtering many a terrible monster made of broune paper, & at his retorne, is so wonderfully changed, that he can not be knowne but by some posie in his tablet, or by a broken ring . . . what learne you by that"[1]).

Die Annahme, daß diese ihm sicherlich genau bekannten Auslassungen B. J. erst zu seiner Stellungnahme angeregt haben sollten, ist selbst in dem Falle abzuweisen, daß Shakspere nicht, wie manche meinen, die Veranlassung zu der einen oder anderen Äußerung gewesen sein sollte[2]) oder daß, unwahrscheinlich genug, Stücke wie die von B. J. bekämpften in größerer Menge gar nicht existiert haben sollten. Liegen doch die hier zum Ausdruck gebrachten Gedanken für jeden konsequenten Klassizisten nahe genug, daß es nicht erst eines äußeren Anstoßes bedurfte um ihnen Raum zu geben. Aber immerhin dürfen wir eine formelle Beeinflussung als gegeben erachten, da gewisse Ausdrücke wiederkehren. Noch auffälliger ist die Ähnlichkeit der Worte des Prologes zu In mit Cervantes, Don Quixote, 4. Teil, Kap. 48. „Porq̃ que mayor disparate puede ser en el sujeto q̀ tratamos, q̀ salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hòbre barbado?"[3])

---

[1]) Printed for the Roxburghe Library 1869. S. 181.

[2]) Die Worte „Where neither chorus wafts you . ." könnten auf Henry V. (vergl. Chor zu IV) gemünzt sein, andere Worte des gleichen Prologes zu In eine Anspielung auf Henry VI. oder Richard III., oder, wenn er nicht gleichzeitig mit der Komödie verfaßt wurde, auch auf A Winter's Tale enthalten. Umgekehrt ist es aber auch möglich, daß Shakspperes Prolog zu Henry V. erst die Antwort auf die von B. J. angeschnittenen Fragen darstellt.

[3]) El Ingenioso Hidalgo Don Quixote da la Mancha. Compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra. Madrid 1605. 4⁰. S. 292 recto.

In der englischen Übersetzung von Shelton 1612 lautet diese Stelle [1]): „For what greater Absurditie can be in such a subiect, then to see a child come out, in the first Scene of the first Act, in his swadling cloutes, and issue in the second already growne a man, yea a bearded man.“ Die nicht etwa nur sachliche, sondern fast wörtliche Gleichheit läßt den Gedanken einer direkten Entlehnung als außerordentlich wahrscheinlich erscheinen. Nun ist der spanische Roman um 1604 geschrieben, der englische Prolog entweder gegen 1598 oder vor 1616. In ersterem Falle dürfen wir annehmen, daß Cervantes jene doch wohl einiges Aufsehen erregende Vorrede gekannt hat und ihren Inhalt freier wiedergab oder mit einem leichten Versehen übersetzte; im letzteren Fall wäre B. J. der Empfangende, gleichgültig, ob er Cervantes im Urtext (erwähnt findet sich Don Quixote schon in Epi. IV 1, 1610) oder in der 1612 erschienenen Übersetzung las und absichtlich oder unabsichtlich die Form etwas änderte. Wer von beiden wirklich der Gebende war, ist ebenso wenig mit Sicherheit festzustellen wie die Möglichkeit von der Hand zu weisen ist, daß beide auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen [2]).

Französischer Einfluß bei der Ausgestaltung seiner Theorie, an den seine umfassende Belesenheit oder sein Aufenthalt in Frankreich als Hofmeister des Sohnes von Sir Walter Raleigh denken lassen könnte, läßt sich nicht nachweisen.

Wie ist es zu erklären, daß B. J. die dramatischen Einheiten in seine Theorie übernahm, diese Regeln, die sich doch nicht mit zwingender Konsequenz aus dem Wesen des Dramas ergeben, die, wie er sich doch sagen und am eigenen Leibe erfahren mußte, dem freien Schaffen Fesseln anlegen? Ist es blinder Autoritätsglaube, der in ihm kein Bedürfnis einer Nachprüfung des von den Renaissancekritikern Vorgeschriebenen rege werden ließ, geschah es

---

[1]) The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don Quixote . . . London 1612. 4⁰. S. 556 ff.

[2]) Der von Boileau in ähnlichen Worten gegen das spanische Drama erhobene Vorwurf:

„Là souvent le héros d'un spectacle grossier
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.“ (Art poétique III 41.)

ist wohl Cervantes entlehnt.

wenigstens aus Ehrfurcht vor der Persönlichkeit des alten Philosophen, daß er dessen Regeln unbesehen übernahm? Hören wir ihn selbst, wie er sich zu der Frage bindender Vorschriften auf dem Gebiete der Kunst äußert! In den Disc. lesen wir:[1]) „J am not of that opinion to conclude a Poets liberty within the narrowe limits of lawes, which either the Grammarians or Philosophers prescribe. For, before they found out those Lawes, there were many excellent Poets that fulfilled them." Er betont zwar die Vorbildlichkeit der Schriften des Altertums: „J know Nothing can conduce more to letters, then to examine the writings of the Ancients"; über all das stellt er aber eigenes Urteil, wenn er fortfährt: „To all the observations of the Ancients, we have our owne experience, which, if wee will use, and apply, we have better meanes to pronounce. It is true they open'd the gates, and made the way that went before us; but as Guides, not Commanders: Non Domini nostri, sed Duces fuere. Truth lyes open to all, it is no meanes severall. Patet omnibus veritas, nondum est occupata. Multum ex illa, etiam futuris relictum est".[2]) Auch Aristoteles nimmt keine Sonderstellung ein: „Nothing is more ridiculous than to make an Author a Dictator, as the schooles have done Aristotle. The dammage is infinite Knowledge receives by it. For to many things a man should owe but a temporary beliefe, and a suspension of his own Judgement, not an absolute resignation of himselfe, or a perpetuall captivity. Let Aristotle, and others have their dues; but if wee can make farther Discoveries of truth and fitnesse then they, why are we envied?"[3]) So äußert sich ein Mann, der doch Aristoteles über alle Maßen bewunderte und von ihm schrieb: „Whatever Nature at any time dictated to the most happie; or long exercise to the most laborious,

---

[1]) ed. Castelain S. 129. Nicht original, sondern eine Übersetzung von Dan. Heinsius: De Tragoediae . . . cap. I.

[2]) Disc. ed. Castelain unter der Überschrift Non nimium credendum antiquitati. S. 10/11. Nach Vives: In Libros de disciplinis Praefatio.

[3]) Disc. ed. Castelain S. 107 ff. Diese Stelle ist von Bacons Advancement of Learning I beeinflußt oder teilweise übernommen.

that the wisdome, and Learning of Aristotle, hath brought into an Art“.[1])

Diese, wie noch viele andere, Auslassungen zeigen, daß B. J., obwohl überzeugter und unentwegter Klassizist, durchaus nicht gewillt ist klassische Theorien sklavisch hinzunehmen, sondern, selbstbewußt und auf seine Unabhängigkeit pochend, nur eine Autorität, die Vernunft, anerkennt. Und wenn er sich den Zwang von Regeln auferlegt, so können wir sicher sein, daß er es nicht auf Grund autoritativer Vorschriften allein tut, sondern nur, wenn ihm diese auch künstlerisch notwendig und logisch gerechtfertigt erscheinen. Er macht eben „the apprehension of the auditory“[2]) zum Kriterium der Berechtigung von Kunstgesetzen und von diesem Gesichtspunkt aus, der ihn zu ähnlichen Ergebnissen führt wie das Studium des Aristoteles — so daß er mit gleichem Rechte wie Sidney sagen könnte „both by Aristotles precept and common reason“[3]) — müssen ihm auch die dramatischen Einheiten, so wie er sie faßt, als eine Notwendigkeit erscheinen. Dieser Überzeugung hat er auch unzweideutig Ausdruck verliehen im Prologe zu Volp.:

„The laws of time, place, persons he [B. J.] observeth,
From no needful rule he swerveth“.

---

[1]) Disc. ed. Castelain S. 130. Übersetzung von Heinsius. Wenn auch fast alle diese Äußerungen, wie gezeigt, nur von anderen übernommen sind, so scheinen sie darum doch nicht weniger beweiskräftig.

[2]) Siehe oben S. 16.

[3]) Siehe oben S. 8.

III. B. Js. Praxis.

1. Einheit der Handlung.

Es besteht keine Notwendigkeit, für die Zwecke nachfolgender Untersuchung den Begriff Einheit der Handlung zu diskutieren und damit Stellung zu dieser, soweit sie dem Gebiet der Ästhetik angehört, so viel umstrittenen Frage zu nehmen. Ist doch dieser Begriff in der verschiedenartigsten Weise formuliert worden, am engsten umschrieben im antiken und pseudoklassischen Drama, wo darunter Einheitlichkeit der Gefahr, in der sich der Held befindet, oder der Hindernisse, die sich der Verwirklichung der Absichten des Helden entgegenstellen [1]), verstanden wurde, schon viel loser gefaßt bei La Motte, der ihn mit unité d'intérêt identifiziert und damit Einheit der Handlung schon dann als gegeben erachtet, wenn das Schicksal des Helden unser Interesse ohne Unterlaß zu fesseln imstande ist [2]), und schließlich am großzügigsten interpretiert von Schlegel, dem gar schon die Beibehaltung einer einheitlichen, gleichmäßigen Stimmung während des ganzen Stückes genügt [3]). Für den vorliegenden Fall ist es erforderlich unter einer Handlung all das und nur das zu verstehen, was als die naturnotwendige oder wenigstens hinreichend begründete Folge e i n e s Entschlusses angesehen werden muß, die Verbindung von Entschluß, Tat und Folgen der Tat, oder, wenn man von der Lösung zurückblickt, was an der endgültigen Gestaltung dieses Ausgangs, gleichviel ob fördernd oder hemmend, mitgewirkt hat. Als Episoden sind alle die Geschehnisse des Stückes zu bezeichnen, die von keinerlei Ein-

---

[1]) Vgl. Corneilles Discours des trois unités (Les Grands Ecrivains . . tome 1er, Paris 1910 S. 98).

[2]) Les Oeuvres de Théâtre de M. de la Motte. 2 Bde. Paris 1730. 8°. Premier Discours sur la Tragédie. S. 37 ff.

[3]) Aug. Wilh. v. Schlegel: Über dramatische Kunst und Literatur (ed. Ed. Böcking 5. u. 6. Band Leipzig 1846. 8°). Bd. 6 S. 19 nennt er die Erklärung von La Motte die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende, „wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüts beim Anblick einer Begebenheit bedeuten soll".

fluß sind auf die Richtung, die dieses nimmt, zugleich aber nicht die Lebensfähigkeit besitzen, wie sie eigener Anfang, Verwickelung und Lösung verleihen. Ist dies der Fall, regt sich in uns die Frage, was wird die Folge eines Tuns sein, und wird ihr an einer späteren Stelle eine befriedigende Antwort zuteil, so liegt eine neue Handlung vor.

Wenn eine auf diesen Begriffsbestimmungen fußende Untersuchung der Dramen B. Js., und, wie hinzugefügt werden könnte, auch der gesamten Weltliteratur, zu dem Ergebnis führt, daß sich die Einheit der Handlung nur ganz selten findet, und weiterhin, wenn dieses Ergebnis in Widerspruch steht zu den Feststellungen so vieler Kunstkritiker, so folgt dies eben aus der Natur der hier angenommenen Formulierung der Einheit. Diese ist eine apriorische, während bei jenen Beurteilern der Begriff erst empirisch gefaßt wird, hier ist sie, trotzdem bei der wissenschaftlichen Prüfung künstlerischer Erzeugnisse die Grenze zwischen Logik und Ästhetik nicht scharf gezogen werden kann, eine mehr logische, dort eine mehr ästhetische, und es mag sich gar manchmal noch eine künstlerische Einheit erkennen lassen, wo hier zu erklären sein wird, daß Einheit der Handlung fehlt. Hier handelt es sich ganz einfach darum durch Bloßlegung der einzelnen Fäden, die der Dichter selbst kunstvoll verschlungen, zu untersuchen, ob die Stücke nicht außer der Handlung, Handlung im Sinne obiger Definition, noch ein Mehr enthalten, das dann als der Handlung fremde Zutat anzusehen ist. Dagegen kommt hier die Aufdeckung der einzelnen Motive, die der Dichter in reicher Zahl verwendet hat, nicht in Frage, auch wenn sie manchmal etwas breit ausgesponnen sind, wofern sie nur im übrigen gut in die Handlung verwoben sind.

A. Komödien.

a) Vorbemerkungen über Art und Bau seiner Komödien.

Die komische Wirkung beruht auf dem Mißverhältnis zwischen Spannung und Lösung, auf der Gegensätzlichkeit von Erwartung und Erfüllung. Zweierlei im täglichen Leben kann sie erzeugen. Entweder es gestalten sich die Ereignisse so ganz anders als wir voraussehen zu können glaubten — unsere Erwartung ist gründlich betrogen worden — oder wir nehmen Personen oder Gebräuche

wahr, die vollkommen verschieden sind von denen, die wir zu finden gewohnt sind — die Überraschung gründet sich auf die Abweichung von der allgemein gültigen Norm —. In dem einen Falle bringt dann die Eigenart des Geschehens, im anderen die Eigenart der Charaktere oder Sitten die komische Wirkung hervor. Da nun die Komödie in der Hauptsache die Darstellung der komischen Seiten des Lebens ist, so finden sich auch in ihr beide komische Elemente vor und wir unterscheiden demzufolge Situationskomödien — da diese überraschenden Situationen in der Regel absichtlich herbeigeführt werden, so ist dafür der Name Intriguenkomödie gebräuchlicher — und Charakter- bezw. Sittenkomödien. Charakter- und Sittenstücke sind nahe miteinander verwandt; denn die Sitten sind in der Regel nur ein Ausfluß des Charakters, kaum mehr als das typische Gebaren der Charaktere in der Öffentlichkeit, in der Gesellschaft. Aber auch die Unterscheidung in Charakter- und Intriguenkomödien gründet sich nur auf relative Verschiedenheiten, nicht auf ausschließende Gegensätzlichkeit, wie sich denn überhaupt in guten Komödien beide Faktoren zu einer Einheit verbinden. Es ist ja doch die Handlung des Dramas „die nach einer Idee organisierte Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird[1])“, und nur mit Rücksicht darauf, daß der größere Nachdruck das eine Mal auf das überraschende Geschehen, das andere Mal auf die Charaktere gelegt ist, rechtfertigt sich die Bezeichnung Intriguen- bezw. Charakterkomödie. Immerhin besteht ein bemerkenswerter Unterschied zwischen beiden. Die Wiedergabe eines dramatisch wirksamen Geschehens macht nicht auch zugleich die Vorführung von Personen, die unser Interesse zu fesseln imstande sind, notwendig: die Intriguenkomödie kann scharf umrissener Charaktere entbehren; konventionelle Typen genügen als Träger der Handlung und wir wissen, daß die griechische und die auf ihr fußende römische Komödie, wie auch später wieder die Commedia dell' arte, mit stehenden Figuren arbeitete. Die dramatische Vorführung der Charaktere aber ist nur im Rahmen eines Geschehens denkbar, die Charakterkomödie stets auf eine Intrigue angewiesen. Hier hat der Dichter darauf zu achten, daß sich unser Interesse an den Charakteren einerseits und an dem Verlauf der Handlung andrer-

---

[1]) Gust. Freytag: Die Technik des Dramas. Leipzig [6]1890. 8°. S. 24.

seits stets als einheitliches kundgibt, und dies kann nur erreicht werden, wenn die Charaktereigentümlichkeit allein das dramatische Agens ist, die ganze Verwickelung wie auch die Entspannung sich allein auf den Charakteren aufbaut. Daß diese Aufgabe kaum je restlos gelöst wurde, liegt an ihrer ganz ausnehmenden Schwierigkeit. Muß doch auch Molière, dessen Charakterkomödien mit Recht als die vollkommensten Muster ihrer Art gelten, immer wieder die Hilfe gewisser technischer Kunstgriffe, wie Schiffbruch, Wiedersehen getrennter Familienglieder usw., die zum stehenden Inventar der Komödie aller Zeiten gehören, in Anspruch nehmen um dem drohenden Stillstand der Handlung vorzubeugen, wodurch dem Zufall, der nur dann eine Daseinsberechtigung in dieser Art von Stücken hat, wenn er durch eine Lücke in dem Netz sorgfältigst erdachter Pläne einschlüpfen kann, viel zu breiter Spielraum gelassen ist. Kurz, eine interessante, gut begründete und verknüpfte Handlung ist selbstverständliche Vorbedingung für die Intriguenkomödie, aber nicht weniger unerläßlich auch für die Sitten- und Charakterkomödie [1]).

Diese Feststellungen waren erforderlich um die Komödien B. Js. richtig zu kennzeichnen. Sie gehören beiden Gattungen an. Wir finden reine Situationskomödien wie New und Tub, solche, die es im wesentlichen sind, wie Case und Poet., und schließlich Charakter- und Sittenkomödien, der Zahl nach (10) am reichlichsten vertreten. Aber mit Ausnahme der drei Meisterwerke Volp., Epi. und Alch. zeigen letztere ein eigentümliches Gepräge. B. J. hat sich hier in keiner Weise um eine künstlerische Ausgestaltung der Intrigue bemüht, die Handlung überhaupt fast vollständig vernachlässigt. Dieser Umstand macht es notwendig seine Komödien in zwei Kategorien zu teilen, in Dramen ohne Handlung, wenn dieses Paradoxon erlaubt ist, und in solche mit Handlung, je nachdem die Intrigue ganz zurücktritt oder ihr eine wesentliche Bedeutung

---

[1]) Letzteres schon um dessentwillen, weil Sitten und Charaktere ja der Wirklichkeit entnommen sind und nur eben in einem anderen Zusammenhang als im realen Dasein, d. h. in einer kunstvoll gefügten Handlung, vorgeführt werden sollen, während es sich umgekehrt für den tragischen Dichter in der Regel darum handelt in der aus der wirklichen oder Sagengeschichte ziemlich fertig übernommenen Handlung die Charaktere entsprechend den Anforderungen der Grundidee zu verändern und zu vertiefen.

zukommt. Nur die Komödien des letzteren Typs werden uns befriedigende Auskunft auf die Frage, wie sich B. J. zu der Einheit der Handlung in der Praxis gestellt hat, zu geben imstande sein. Aber auch bei ihnen sind die Handlungen in der Regel recht schlecht, oder wenigstens recht einfach, konstruiert. Da finden wir kein Steigen und Fallen, keinen Höhepunkt oder ein Moment der Umkehr, kein Spiel und Gegenspiel. Wir sehen für gewöhnlich nur die Vorbereitung und Durchführung eines Tricks oder einer Reihe von solchen und dabei muß sich notgedrungen die eine Hälfte der Mitwirkenden ebenso hilflos passiv verhalten wie ihre boshaften oder bösartigen Antagonisten rastlos tätig sind. Das Gewinnen einer Braut ist nur sehr selten das Hauptziel einer Handlung, wie denn der Dichter überhaupt mit dem Herkommen bricht nur deshalb der Liebe Raum zu gewähren um am Ende ein glückliches Paar zeigen zu können, und der Schluß ist in der Regel gewaltsam herbeigeführt, abrupt, unorganisch, oder er ist über Gebühr hinausgeschoben. Daß B. J. der Komposition seiner Stücke überhaupt keine besondere Bedeutung beimaß, das bringt er auch in Case I 1 zum Ausdruck, wo er Anthony Munday, der in Meres' Palladis Tamia (1598) „our best plotter" genannt worden war, mit den seinem Zerrbild Antonio Balladino in den Mund gelegten Worten „let me have a good ground, no matter for the pen, the plot shall carry it" lächerlich zu machen sucht. Und so ist auch von den 7 vollständig erhaltenen Dramen B. Js, deren Handlung von ihm selbst herrührt, nur bei zweien, nämlich New und Tub, übrigens reinen Intriguenstücken ohne jede für unseren Dichter sonst charakteristische Vertiefung der Charaktere, der Bau zufriedenstellend, während die übrigen, In, Out, Cynth,. Barth. und Mag. große Mängel in dieser Beziehung aufweisen[1]). Sie stellen das Hauptkontingent zu der Gruppe, von der jetzt zu reden sein wird.

---

[1]) E. Köppel (Quellenstudien zu den Dramen B. Js. . . . Münchner Beiträge 11, Erlangen, Leipzig 1895 8° S. 19) nennt den Umstand, daß B. J. die Handlung von 8 Stücken selbst ersonnen hat „eine in damaliger Zeit doppelt auffällige Betätigung der starken, selbstvertrauenden Persönlichkeit des Mannes", muß aber hinzusetzen, daß nur 2 Stücke, In und Barth., sich auf der Bühne behaupten konnten. Es ist anzuerkennen, daß dies trotz der ihnen anhaftenden kompositorischen Schwächen möglich war.

b) Handlungsarme Komödien.

Bei unseres Dichters Auffassung von der dramatischen Kunst als einer „imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis[1])“ lag die Versuchung nahe der Reproduktion anstatt der Organisation das Hauptaugenmerk zuzuwenden. Und in der Tat finden wir bei ihm eine größere Zahl von Komödien, in denen eine reiche Auswahl von „humours[2])“ in einer Lage, in der sie am besten ihre Eigentümlichkeiten zur Geltung bringen können, und eine Unzahl von Interieurs, in denen einige Seltsamkeiten der damaligen Sitten am besten gedeihen konnten, vorgeführt wird. Diese fast photographisch genaue Wiedergabe von Charakteren und Gebräuchen dient nun nicht etwa dem Zwecke einer Idee, einem Problem mehr Anschaulichkeit, mehr Eindringlichkeit oder einer lustigen Verwickelung mehr Gehalt zu verleihen, sondern sie ist Selbstzweck, Hauptsache für den Dichter und zugleich sichtlich der Ausgangspunkt beim Schaffen. Was W. S. Johnson von Dev. sagt[3]), „[dieses Stück leidet an] superabundance of material. Instead of a single main line of action, which is given clear precedence, there is rather a succession of elaborated episodes, carefully connected and motivated, but not properly subordinated. The plot is coherent and intricate rather than unified“ gilt, bis auf die hier gerühmte sorgfältige Verknüpfung der einzelnen Scenen, für alle Dramen dieser Gattung. Jeder Charakter ist der Held einer separaten Handlung, und da diese Einzelhandlungen nicht nur verschiedenen Quellen entspringen, sondern auch getrennten Mündungen zustreben, so hat sich der Dichter dazu bequemt das ganze schlecht und recht in einen Rahmen zu fassen und die einzelnen Situationen notdürftig durch einen

---

[1]) Grex nach Out III 1. Diese Definition stammt von Donatus, der sie Cicero zuschreibt.

[2]) Alle die feinen Pinselstriche, die die realistische Kunst B. Js. am Bilde seiner Personen anzubringen vermag, lassen doch nicht einen lebenden Menschen, sondern nur den Typ eines solchen erstehen, da er immer, nicht nur wo von vorneherein Allegorien (wie z. B. in Staple) gedacht sind, bloß eine Seite der komplexen Menschenseele beleuchtet.

[3]) Dev. ed. W. S. Johnson (Yale Studies 29) New York 1905. 8°. S. XLII.

Faden miteinander zu verbinden. Da aber dieser recht locker ist und nur allzu oft abzureißen droht, so kann von fortlaufender Handlung kaum die Rede sein.

Dieser Kategorie gehören 7 seiner Komödien an, die zusammen behandelt werden. Es ist die übliche chronologische Reihenfolge beibehalten worden, wonach Case und Tub als erste bezw. letzte Komödie B. Js gelten[1]). Der Kürze halber muß der Inhalt der Stücke als bekannt vorausgesetzt und auf eine mehr als andeutende Bezeichnung der einzelnen Handlungen und Episoden verzichtet werden.

In der Komödie **In** (1598) führt uns der Dichter zunächst 3 Hauptsonderlinge, Bobadil, Mathew und Stephen, vor, deren Wesen möglichst von allen Seiten beleuchtet werden soll, zu welchem Zwecke Scenen rein episodischer Natur über das ganze Stück hin verstreut sind. Doch wie schon der Titel des Stückes besagt, fehlen auch den übrigen auftretenden Personen mit wenigen Ausnahmen (darunter die Frauen) die komischen Eigenheiten nicht, deren Zurschaustellung ebenfalls zu breiter Raum gewährt wird. Daneben treten noch 2 Handlungselemente gesondert heraus. Der alte Knowell wird zu der Erkenntnis gebracht, daß die Jugend nun einmal ihre eigenen Wege gehen muß. Da wir hier eine Sinneswandlung sich vollziehen sehen, die schrittweise motiviert und auch über alle Akte verteilt wird, so können wir diese Scenengruppe als das Rückgrat des ganzen Stückes bezeichnen. Die Heilung von Kitelys Eifersucht wird ebenfalls weiter ausgesponnen und zum befriedigenden Abschluß gebracht. Dieser Teil des Dramas ist ein schöner Ansatz zu echter Charakterkomödie und wir begreifen, daß der Bühnenpraktiker David Garrick, der das Stück ohne allzu tief einschneidende Abänderungen umarbeitete, dieses Motiv in den Mittelpunkt des Stückes rückte[2]).

---

[1]) Zu Case vgl. Ad. W. Ward (A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne 3 Bde. London [2]1899, 8°, Bd. 2, S. 344), der die Priorität von Case vor In als „extremely improbable" bezeichnet; dagegen Schelling (In der Vorrede zur Ausgabe B. Js. in der Everyman's Library 1910 S. X). Auch Tub scheint in der Hauptsache eine frühere Abfassungszeit zu haben.

[2]) Every Man in his Humour . . With Alterations and Additions by D. Garrick. London 1752, 8°.

Äußerlich muß man die Komödie als Intriguenstück ansprechen. Die Situationen, in denen die Absonderlichkeiten am besten zur Geltung kommen können, werden künstlich, wenn auch nicht sehr kunstvoll, durch Edward Knowell und Wellbred herbeigeführt, deren Freundschaft zugleich eine Verbindung zwischen den beiden Hauptströmungen im Stück herstellt. Dramatisch bewegt wird dieses eigentlich erst mit dem 4. Akt, wo Brainworms tolle Streiche zwar Verwirrung anrichten, aber einzelne Fäden wirksam zusammenfassen, während das Ende etwas gewaltsam herbeigeführt wird durch das Dazwischentreten des Justice Clement[1]). Da so unser Interesse verzettelt wird und kein vereinheitlichender Grundgedanke sichtbar hervortritt, so muß der Bau dieses Stückes als ziemlich mangelhaft bezeichnet werden, im Gegensatz zu dem begeisterten Lobe Swinburnes, der dieses Drama als „so faultless, so satisfactory, so absolute in achievement and so free from blemish or defect“ preist[2]).

Während in diesem Stück von allem Anfang an wenigstens etwas dramatisches Leben pulsiert, bringt die Komische Satire **Out** (1599) in den ersten 4 Akten nichts als eine reich sortierte Musterkarte von bizarren Individualitäten ohne jede Handlung. Brisk, Deliro, Fallace, Saviolina, Sordido, Fungoso, Sogliardo und Shift stellen sich uns in ihren Absonderlichkeiten vor, Puntarvolo hat sogar zwei Eigenheiten, es werden die zwei komischen Käuze Clove und Orange in einer Scene eingeführt, nur damit der Dichter seinen literarischen Gegnern einige Liebenswürdigkeiten sagen kann, trotzdem Cordatus (= B. J.) selbst zugibt, daß sie „mere strangers to the whole scope of our play“ sind (III 1), und sie alle werden von Carlo Buffone und Macilente, die hier die Rollen von Edward Knowell und Wellbred übernehmen, weidlich verspottet. Mit Ausnahme des Kornwucherers Sordido, der schon im Verlauf des 3. Aktes geheilt und dann

---

[1]) Übrigens muß die Lösung des Knotens schon um dessentwillen nicht ganz glücklich genannt werden, weil dabei dem Dichter ein Versehen unterlief, das teilweise erst durch die (vielleicht überhastete?) Umarbeitung für die Folio entstanden ist, teilweise allerdings auch schon der älteren Fassung (Q 1601) anhaftete; vgl. dazu A. Buff in den Englischen Studien 1. Band 1877 S. 181 ff.

[2]) A. a. O. S. 14.

fallen gelassen wird, wahrscheinlich weil seine Art humour so ganz anders als die der übrigen, viel zu düster für diese Satire, war, sollen nun laut Titel alle diese Personen von ihren Schrullen kuriert werden, und dies geschieht erst im 5. Akt. Hier wird durch das brutale Vorgehen des Macilente eine Art Handlung eingeleitet, in deren Verlauf alle beschämt werden, auch der boshafte Carlo, während bei Macilente selbst, bei dem auch nur die zur Manie gewordene Unzufriedenheit die Triebfelder seines Handelns geworden war, angesichts des glücklichen Verlaufes seiner Aktion die Besserung sich einstellt. Mit ihm identifiziert sich der Dichter, der somit eine Figur seines Stückes mit der Aufgabe betraut, die er selbst unmerklich hätte übernehmen müssen, das Stück zum Abschluß zu bringen und so versteht er unter dieser Heilung, die sich durch das ganze Stück hindurch vorbereitet, wohl symbolisch die Selbstbefreiung von dem Unmut des Moralisten durch die künstlerische Gestaltung. So ist tatsächlich am Ende so ziemlich jeder von seinem „humour“ befreit, und dies ist die Idee, welche dem Ganzen eine gewisse Einheitlichkeit gibt und verhindert, daß alles lose auseinanderflattert, während rein äußerlich Verwandtschaft, Freundschaft und zufällige Beziehungen die Personen zusammenhalten. Es kann also dem Urteile Wards [1]) „the central idea of the play may be termed a philosophical one: viz. that every humour is curable by its own excess“ nicht beigepflichtet werden. Denn nur ein paar Charaktere scheinen tatsächlich geheilt. Die große Mehrzahl ist höchstens vorübergehend beschämt und den Anstoß dazu gibt nicht ihr humour, noch viel weniger ein Übermaß davon, sondern ihn liefern Intriguen, die unabhängig von ihnen (und ihrerseits wiederum den Schrullen anderer entspringend) gesponnen werden. Überdies wird Clove und Orange und Puntarvolos Don Quixoterie — der Angewohnheit, seiner Frau stets als fahrender Ritter entgegenzutreten — nicht einmal so rein äußerlich mitgespielt. E. Woodbridge [2]) sagt mit mehr Recht „Each person has separate adventures, and the chief ground of unity is that they all know each other“ und Schlegel nennt dieses Stück

[1]) Bd. 2 S. 346.

[2]) Studies in Jonson's Comedy (Yale Studies 5) New York 1899, 8°, S. 55.

„eine Rhapsodie lächerlicher Auftritte ohne Zusammenhang oder Fortrücken“ [1]).

B. J. gibt selbst am Ende des Prologs der Komischen Satire **Cynth.** (1600) zu, daß sie „words above action, matter above words“ biete. Diesen Stoff liefert hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, die Zeichnung der Charaktere Amorphus, Asotus, Hedon, Anaides und Phantaste, Argurion, Philautia und Moria, die schon keine humours mehr, sondern vollständig Allegorien sind, wie bereits ihr Name ausdrückt, und deren Daseinszweck mit der Geißelung einiger Lächerlichkeiten im Leben der Hofgesellschaft erfüllt ist. Auch dadurch werden die Schwächen des vorausgegangenen Stückes noch überboten, daß diese Figuren nur ganz vereinzelt handelnd auftreten, im übrigen aber, wie z. B. im ganzen 2. Akt, zwar mit der glücklichsten Charakterisierung, aber ganz und gar dem Wesen des Dramas widersprechend, nur beschrieben werden, abwechselnd von Merkur und Kupido. Als Vorwand für den Dichter sie zusammenzuführen dient ein von Cynthia gegebenes Fest. Erst am Ende des 4. Aktes kommt Merkur auf die Idee ein Komplott zu ersinnen, mit dem er dann im 5. Akt die männlichen Mitglieder der Hofgesellschaft zu beschämen vorgibt, während tatsächlich erst der Entschluß Aretes in der Mitte des 5. Aktes mit Beihilfe von Crites alle diese hohlen Geschöpfe in einer Maske vor der Königin zu versammeln sie ihrer verdienten Strafe der Verjagung vom Hofe entgegenführt, in einer Scene, die in eine Apotheose der Cynthia (lies Elisabeth) ausklingt. Also auch hier anstelle einer sich organisch entwickelnden Handlung ein ungenügend motivierter Anfang und ein erzwungener Schluß. Und doch setzt das Stück so vielversprechend ein mit der glücklichen und hochpoetischen Erfindung durch einen verzauberten Quell die Eigenart der Personen wie durch ein Vergrößerungsglas noch schärfer hervortreten zu lassen! Aber leider wird dieser Gedanke, dessen Durchführung sicherlich eine gewisse Einheitlichkeit gewährleistet hätte, dann ziemlich vernachlässigt, und auch Kupidos vereitelte Absicht am Hofe der jungfräulichen Königin mit seinen Pfeilen Unheil anzurichten, ist nicht genügend herausgearbeitet um einen Kristallisationspunkt für das ganze Geschehen abgeben zu

[1]) Bd. 6 S. 339.

können, sodaß von Einheitlichkeit in diesem Stücke höchstens in Hinblick auf den gleichmäßig langweiligen Ton gesprochen werden kann.

Die Komödie **Barth**. (1614) enthält eine Menge höchst gelungener Scenen, in denen jede Art von Humor, von dem gröbsten der Farce bis zum feinsten der reinen Charakterkomödie, vertreten ist. Aber die große Wirksamkeit der Einzelbilder kann nicht für die technischen Mängel des Stückes entschädigen [1]), in dem sich trotz, oder infolge, des Vielerleis von Geschehnissen kaum eine Spur von dramatischer Handlung findet. Eine Reihe von Personen, die meist in verwandtschaftliche Beziehungen zu einander gesetzt sind, haben ihre gesonderten Abenteuer, wie sie das Jahrmarktstreiben mit sich bringt, das selbst mit viel Behagen und in großer Breite vom Dichter ausgemalt ist. Alle diese Helden von Einzelhandlungen oder Mittelpunkte von Episoden werden dann zum Schluß bei einem Puppenspiel versammelt, bei dem sie zuerst Zuschauer, dann selbst Mitspieler sind, bis des Justice Overdo Machtwort dem ganzen Wirrwarr Einhalt gebietet. Aber er ist nur ein scheinbarer deus ex machina; denn auch ihm ergeht es nicht anders als den übrigen Personen und den wahren Schluß bringt erst das Aufdämmern der Erkenntnis in uns, daß nicht nur die Narren, sondern auch, ja sogar hauptsächlich, die Ehrlichen und Wohlmeinenden ordentlich betrogen werden und die Spitzbuben allein Erfolg haben [2]). Und gerade wie in diesem Stück die in Mitleidenschaft gezogenen Personen selbst, die Intriguen anderer und der in Troubleall verkörperte Zufall den Gang der Handlung beeinflussen, so werden, läßt der Dichter durchblicken, auch die Handlungen des Menschen durch seine Individualität, die Umgebung und den Zufall bestimmt, im Leben, das das Bild eines Jahr-

---

[1]) Schlegel urteilt darüber Bd. 6 S. 339: „Der Bartholomai-Jahrmarkt ist bloß eine derbe Bambocciate, worin sich eben nicht mehr Folge bemerken läßt als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereien und Diebereien, die bei einer solchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen".

[2]) Dieser Triumph skrupellos ausgenützter geistiger Überlegenheit, wie er uns wohl bei jedem komischen Dichter begegnet, findet sich auch bei B. J. recht häufig. Alch. und Mag. sind andere Beispiele dafür, auch Volp. gehört hierher, trotz der diesmal nicht ausbleibenden Bestrafung. Gerade letzteres Stück läßt uns ein wenig die Gewissensnöte unseres Dichters erkennen, dessen ethische Bestrebungen sich nicht ganz in Einklang bringen lassen mit der rein humoristischen Darstellung des Stoffes.

marktes bietet[1]). So finden wir wenigstens in dieser Komödie an Stelle einer einheitlichen Handlung eine einheitliche Grundidee, die mit eindringlicher Beredsamkeit zu uns spricht.

Die Komödie **Dev.** (1616) besteht aus 2 scharf getrennten Teilen. Der eine umfaßt das Schicksal des Teufels Pug auf Erden, spielt der Ausdehnung nach nur eine untergeordnete Rolle, gewinnt aber dramatisch dadurch eine größere Bedeutung, daß er den Hauptteil wirksam einrahmt und ihn so auf eine Formel zu bringen hilft. Während er Voraussetzung und Behauptung für den Satz ist, daß der Teufel nur als hilfloser Dummkopf den Erscheinungen des zeitgenössischen Lebens gegenübersteht, erbringt die satirische oder Haupthandlung den Beweis in einer Reihe von Ausschnitten aus diesem. Wenn auch die einzelnen Fäden gegen das Ende zu zusammenlaufen, sodaß sich die Übertragung des Vermögens des jedem Betrüger wehrlos ausgelieferten Fitzdottrel auf seine Gemahlin als Schlußeffekt ergibt, so fehlt doch die gebührende Unterordnung der einzelnen Motive, die Verknüpfung der einzelnen Intriguen. Unter diesen gewinnen zwei hauptsächliche Bedeutung, das Liebesspiel zwischen Mrs. Fitzdottrel und Wittipol, das im 4. Akt einen höchst ehrsamen Abschluß findet, und das Auswerfen der Netze des Gaunertrios Meercraft, Everill und Engine, in denen auch Fitzdottrel tatsächlich gefangen wird, um dann allerdings schließlich doch noch mit heiler Haut davonzukommen. Während diese Handlungen sich über einen größeren Teil des Stückes erstrecken, sind andere Bestandteile desselben von geringerer Ausdehnung. Die Einführung Giltheads und seines Sohnes, sowie das Auftreten der Modedamen sind episodischer Natur, während Fitzdottrels erheuchelte Besessenheit ein reines, durch nichts gerechtfertigtes Anhängsel darstellt. Die Verbindung zwischen der grotesk-phantastischen und der realistischen Handlung wird in etwas äußerlicher Weise durch die Person Pugs hergestellt, der in jener die Hauptrolle, in dieser eine ganz und gar nebensächliche Rolle als Diener spielt.

Hatten wir hier schon Anklänge an eine frühere Entwickelungsstufe der englischen Komödie, an die Moralität, vernehmen können,

---

[1]) Dieser Vergleich des Lebens mit einem Jahrmarkt ist auch sonst der englischen Literatur nicht fremd; zu erinnern ist nur an Bunyan und Thackeray.

so beweist uns B. J. in dem folgenden Stück, daß er, der nahen Verwandtschaft dieser mit der realistischen Komödie sich wohl bewußt, trotz der neunjährigen Pause den Gedanken einer engeren Verschmelzung beider Gattungen noch nicht fallen gelassen hatte. **Staple** (1625) ist eine Mischung von Allegorie und ungeschminktester Realistik. Jene umkleidet in aristophanesker Manier den Grundgedanken, daß das Geld weder in den Händen des Geizhalses noch in denen des Verschwenders gut aufgehoben ist, diese wird der Zeichnung der einzelnen Typen dienstbar gemacht, die das Geld um sich versammelt. Erst gegen Schluß wird die Handlung etwas belebt, als der Erfolg der von Pennyboy Canter in Scene gesetzten List beinahe vereitelt wird. Sonst kann von dramatischer Spannung kaum die Rede sein; es findet sich nur breite Illustrierung des Hauptgedankens durch Worte, nicht durch Geschehen, und eine Anzahl von Episoden, denen der Zusammenhang mit dem Ganzen fehlt. So ist vor allem die Vorführung der Nachrichtenzentrale (des Klatschmarktes), die dem Stücke den Namen gegeben hat — eine dramatisierte Satire gegen die von Nathaniel Butter damals ins Leben gerufene Wochenzeitung — nichts als eine ausgedehnte Episode, die nur notdürftig in Verbindung mit dem Übrigen gebracht ist, und gleicher Natur sind das Verhör der Hunde, die Vorlesung Canters über slang und zuletzt die 2 unerträglichen „jeering scenes“ [1]).

Mag. (1632) erinnert in mehr als einer Beziehung an B. Js. Jugendwerk Out. Wie in diesem tritt auch hier die Charakter-, oder besser humour-Zeichnung so sehr in den Vordergrund, daß über alle Personen gleichmäßig Licht und Schatten verteilt ist und keine unser besonderes Interesse erweckt. Auch hier findet sich in der Person des Compass eine Art spiritus rector, der alle Charaktere, Silkworm, Bias, Practice, Palate, Rut, Sir Moth, Ironside und Dame Polish gegeneinander ausspielt, aber aus ebenso verwerflichen, da rein egoistischen, Motiven handelt wie alle die übrigen, nur eben infolge seiner größeren Geschicklichkeit im

---

[1]) Das begeisterte Lob Swinburnes, der diese Komödie als das 4. Meisterwerk B. Js. neben In, Volp. und Alch. stellt, und sie „this last magnificent work of his maturest genius“ (a. a. O. S. 77) nennt, erscheint somit schlechthin unverständlich.

Gegensatz zu ihnen seine Absichten durchsetzt. Und schließlich ist auch hier das in dem Untertitel „Humours Reconciled“ zum Ausdruck gebrachte Ziel kaum angestrebt oder doch nur in rein äußerlicher Weise, ohne jede nachhaltige Wirkung, erreicht.

Mit der Anlage dieses Stückes hat der Dichter eine Idee zur Ausführung gebracht, die ihm wohl schon lange vorschwebte, da er ihr schon in Cynth. Ausdruck verlieh. Hier läßt er Phantaste sagen (IV 1): „J would . . . wish myself . . . the very centre of wealth and beauty, wherein all lines of love should meet; and in that person J would prove all manner of suitors, of all humours . . . and then J to have a book made of all this, which J would call the book of humours.“ Soweit die Bemühungen der Freier um die Hand der reichen Erbin in Betracht kommen, liegt denn auch eine Art fortlaufender Handlung vor, die nur durch die Duellepisode zwischen Ironside und Silkworm unterbrochen wird. Sie findet aber mit der Entdeckung der wahren Herkunft der Placentia und der Verheiratung der rechtmäßigen Erbin, also schon im 4. Akt, ihr Ende und der Vorhang muß sich dann zu einer neuen Intrigue öffnen, dem Streich, der im Interesse des beruflichen Ansehens des Arztes Rut dem Sir Moth gespielt wird, so daß wir den Worten Damplays in dem Zwischenspiel nach dem 4. Akt, hier hätte das Stück enden sollen, voll und ganz beipflichten müssen.

c) Komödien mit festem Gefüge.

Diese Komödie bildet den Übergang zu der zweiten Hauptgruppe der Lustspiele B. Js. Hier drängt sich uns spontan die Überzeugung auf, daß bei ihrer Abfassung der Dichter ganz anders zu Werke gegangen ist als bei den vorigen. Er führt uns zwar auch hier, von einigen reinen Intriguenstücken abgesehen, die zugleich die schwächsten Erzeugnisse der Muse B. Js. sind, mit gewohnter Meisterschaft eine abwechslungsreiche Porträtgallerie wohlgelungener Charakterköpfe und eine bunte Sammlung feiner Genrebildchen zeitgenössischer Sitten und Gebräuche vor, aber diese sind immerhin nur Schmuck für den solide gezimmerten Bau, als welchen sich die Handlung darstellt, sie sind seinetwegen da, nicht umgekehrt,

sie werden erst geschaffen, wenn er vollendet ist. Die Handlung ist für den Dichter das Primäre, sie wird nie aus den Augen verloren und ist so stark betont, daß die Hauptwerke dieser Kategorie materiell zwar als Charakter- und Sittenkomödien, formell als straff organisierte Intriguenkomödien bezeichnet werden müssen.

Das Lustspiel **Case** (1598 bekannt) weist 2 Haupthandlungen auf, die deutlich erkennen lassen, daß es der Jugendperiode des Dichters angehört, da er sich ganz eng an klassische Vorbilder anschließt. Da haben wir zuerst die Geschichte des Grafen Ferneze, der einen tot geglaubten Sohn wiederfindet; es ist reiner Schauspielstoff, ist ernster Natur und stammt fast ohne Änderung von den Captivi des Plautus. Die andere Handlung gruppiert sich um den Geizhals Jaques und seine viel umworbene Tochter, die einzige sympathisch gezeichnete Frauengestalt in B. Js. Komödien, und ist der Aulularia des gleichen Autors entlehnt. Beide Handlungen sind von gleichem Umfang, beiden kommt gleiche Bedeutung zu. Außerdem sind sie aber noch von viel Episodenwerk überwuchert. In verschiedenen Scenen werden die beiden Töchter des Grafen zum Gegenstand eingehender Charakterstudien gemacht. Derb-komisches Element findet Eingang durch die Spässe der Dienerschaft, unter denen das Abenteuer Onions und Junipers fast zu einer selbständigen Handlung herausgearbeitet ist. Die Verspottung Anthony Mundays als Antonio Balladino und Valentines Charakterisierung der englischen Theaterverhältnisse der damaligen Zeit dürften sogar später hinzugefügt sein. Doch sind die einzelnen Teile des Stückes recht geschickt ineinander verwoben, indem der Graf, sein Sohn Paulo und die gesamte Dienerschaft um Rachel werben, wie denn auch mit der Rückkehr Paulos die einzelnen Handlungen ihren natürlichen Abschluß finden.

Als Haupthandlung des folgenden Stückes, der Satire **Poet.** (1601) müssen wir sowohl nach seinem Titel als auch nach dem Zwecke, dem es diente — der Dichter wollte mit den beiden Literaten Marston und Dekker, mit denen er damals in Fehde lag, einmal gründliche Abrechnung halten — die von Horaz über Crispinus und seine Spießgesellen verhängte Bestrafung ansehen. Dieses etwas dürftige Material mußte nun zu einem abend- oder, richtiger gesagt, nachmittagfüllenden Stück gestaltet werden, und nachdem einmal das Rom des augusteischen Zeitalters zum

Hintergrund ausersehen war, lag der Gedanke nahe das Leben und Treiben der damaligen Dichter zu schildern[1]). Nur hat B. J., ungewöhnlich rasch arbeitend[2]), die Verknüpfung der einzelnen Geschehnisse etwas vernachlässigt. Mindestens gleichen Raum, bei nicht minderer Bedeutung, wie die Haupthandlung nimmt das Schicksal Ovids, der Gegensatz zu seinem Vater in der Frage der Wahl eines Lebensberufes und seine tragische Liebe zu Julia für sich in Anspruch. Diese Handlung endigt mit einer sehr pathetischen Abschiedsscene schon im 4. Akt. Als Flickscenen sind anzusprechen der Dialog zwischen Horaz und Trebatius — eine Paraphrase der Sat. 1. lib. 2. — und das Vorlesen eines Bruchstückes der Äneis zum Zwecke einer Verherrlichung Vergils und desgleichen sind episodisch die Einführung des miles gloriosus Tucca und des Ehepaares Albius und Chloe, das allerdings nicht recht in die römische Umgebung hereinpaßt und nur eine Neuauflage von Deliro und Fallace aus Out ist. Das zufällige Zusammentreffen des Crispinus mit der frohen, um Ovid gescharten Dichtergemeinde und die Person Tuccas stellen eine lockere Verbindung zwischen den einzelnen Bestandteilen des Stückes her. Der Wahrspruch des Kaisers bestätigt das über den Dichterling gefällte Urteil, wie er auch als Katastrophe über Ovids Liebesdrama hereingebrochen war.

Die kunstvoll gefügte Handlung der Komödie **Volp.** (1605) mit ihrer feingesponnenen Intrigue genügte unserem Dichter noch nicht. Neben ihr, in der ein lustiges Spiel mit rücksichtslosen Erbschleichern getrieben wird und Volpone und Mosca sich nur durch ihre wachsende Begehrlichkeit und schließlich durch ihr Zerwürfnis um die Früchte ihrer kecken Streiche bringen, wobei dann, etwas ungewöhnlich in einer reinen Komödie, jedes Laster, jedes Vergehen

---

[1]) Dekker allerdings hat es sich leichter gemacht, er hat in der Antwort darauf, im Satiro-Mastix. Or The Untrussing of the Humorous Poet 1602 (Neudruck in den Materialien, bes. von Dr. H. Scherer Löwen 1906), die polemischen Scenen in ein wohl fast fertiges Stück lose eingearbeitet und dadurch Horaz am Hofe des um ein Jahrtausend jüngeren englischen Königs Rufus leben lassen.

[2]) Er vollendete das Stück in 15 Wochen (vgl. die Worte Envys im Vorspiel).

schwer bestraft wird [1]), hat er einer zweiten Handlung Raum gewährt, einem Stück wirksamster Satire mit aktuellen Anspielungen, wo Sir Politick Wouldbes Wichtigtuerei von Peregrine reichlich verspottet und schließlich recht handgreiflich geheilt wird. Ein dünner Faden verbindet die beiden Handlungen, die Tatsache, daß die Gattin Wouldbes zu den Besuchern Volpones zählt und von Mosca veranlaßt wird gegen Celia vor dem Senat als Klägerin aufzutreten, und die weitere, daß Peregrine und Wouldbe das Publikum der Charlatanscene bilden. B. J. scheint diese Einführung einer Nebenhandlung selbst als nicht ganz angängig empfunden zu haben, da er, wie schon erwähnt, im Prolog von einem law of persons spricht und so dem Worte action aus dem Wege geht. Die Spässe, die Nano, Castrone und Androgyno zur Erheiterung ihres Herren vorführen, sind zwar entbehrliche Einschiebsel, halten sich aber in mäßigen Grenzen.

Im Gegensatz zu diesem Stück ist in der Prosakomödie **Epi.** (1610 [2])) die Einheit der Handlung in meisterhafter Weise durchgeführt. Das Ziel, das von Anfang an unverrückt im Auge behalten ist, dem alle Geschehnisse stetig zustreben, ist die Wiedereinsetzung Dauphines in das Testament seines Onkels, des hypochondrischen Menschenfeindes Morose, und der ganze aufgebotene lustige Apparat, die Vermählung dieses Sonderlings mit einem verkleideten Knaben, dient einzig diesem Zweck. Diese gelungene, äußerst spannende Handlung voll glücklichster Einfälle trägt aber doch den Stempel des Possenhaften an sich [3]); auf das Niveau der Charakterkomödie wird das Stück erst erhoben durch die Beigabe einiger

---

[1]) Diese Handlung ist erst kürzlich von Max Epstein zu einem Einakter „Die Kunst zu erben" umgearbeitet und in Hamburg 1908 auf die Bühne gebracht worden. Die Lösung weicht von der des Originals ab, indem Volpone aus Ekel vor seinem Gelde die Schätze verschenkt. (Laut Zeitungsnotiz).

[2]) Es wurde in den ersten Monaten von 1610 und nicht schon, wie man gewöhnlich annimmt, 1609 zur Erstaufführung gebracht. Vgl. M. Castelain: La Vie et L'Oeuvre de Ben Jonson. Thèse Paris [1906] S. 326 Fußnote.

[3]) Drydens Charakterisierung der Handlung im Examen of the Silent Woman „The intrigue of it is the greatest and most noble of any pure unmixed comedy in any language" (An Essay of Dramatic Poesy ed. F. Arnold Oxford 1889. 8⁰. S. 72) ist doch wohl nicht ganz zutreffend.

von reinstem jonsonischen Geiste durchtränkter Episoden, die teilweise äußerst geschickt in die Handlung verflochten, teilweise auch nur deren natürliche Pausen auszufüllen bestimmt sind, aber auch dann noch nicht als störendes Element empfunden werden. Diese sind der von Truewit den beiden Helden Daw und La-Foole gespielte Streich, scheinbar eine Reminiscenz unseres Dichters an den unfreiwilligen Zweikampf zwischen Viola und Aguecheek in Shaksperes Twelfth-Night, die Vorführung der zu einem Kollegium vereinigten, schließlich in rührendem Wetteifer um Dauphines Gunst buhlenden Damen und endlich die Scenen, in denen Captain Otter seinem seltsamen, nicht sehr humoristischen humour freien Lauf läßt.

Wie in den früheren Werken In und Out findet sich auch in der Komödie **Alch.** (1610) eine Reihe von Scenen, in denen eine oder mehrere Personen sich und uns das Vergnügen machen mit leichtgläubigen Narren ihren Spott zu treiben und sie dazu noch gehörig auszubeuten. Aber im Gegensatz zu ihnen nimmt hier die Handlung in lebhaftem Vorwärtsschreiten von der Exposition an den Verlauf, der sich naturgemäß aus den Charaktereigentümlichkeiten der handelnden Personen ergibt, und kein fremdes Element braucht in die Handlung einzugreifen um sie vorwärts zu treiben [1]).

---

[1]) Ein anderes charakteristisches Merkmal unterscheidet In und Out einerseits von Alch. und der Haupthandlung in Volp. andererseits. Dort haben wir einen oder mehrere Macher, die geschickt die Fäden ziehen, an denen die Opfer hilflos baumeln, hier gewinnt eines der letzteren Einblick in das Treiben der „Helden" und sucht dieses, als Gegenspieler, zu vereiteln. Dadurch erst wird die Handlung wahrhaft dramatisch, wenn auch dem Gegenspiel großer Einfluß auf die schließliche Herbeiführung der Katastrophe nicht zukommt, und sie findet ihren Abschluß nicht etwa mit der glücklichen Durchführung des Streiches, sondern dramatisch sehr wirksam durch das Auftauchen kollidierender Interessen zwischen den bisherigen Verbündeten, das zu Sonderaktionen, Konflikt und schließlich zum Zusammenbruch führt. In ähnlicher Weise ist auch Sej. konstruiert, wo sich zwischen Tiberius und Sejanus, die zuerst gemeinsam ihre Verbrechen verübt hatten, nach ihrer Trennung ebenfalls eine unüberbrückbare Kluft auftut, aus der die Katastrophe heraufwächst. Durch die gegen das Ende zu eintretende Spaltung der Interessengemeinschaft wird zugleich erreicht, daß sich die Handlung nicht einzig und allein als eine Reihe aufeinanderfolgender oder gleichzeitiger Streiche darstellt, als welche sie jeder Einheitlichkeit ermangeln müßte, entsprechend den schon zitierten Erklärungen B. Js. in den Disc. „So many there be of old, that have thought

Auch ist sie einheitlich bei aller anscheinenden Vielgestaltigkeit, indem die verschiedenen Betrügereien, die das lustige Schwindlertrio begeht, geschickt in einander verflochten sind und das Gegenspiel, das schon vom 2. Akt an in Tätigkeit tritt, immer mehr an Boden gewinnt, sodaß die Gauner ihm zu erliegen scheinen und Face nur durch den Verrat an seinen Komplizen den Hals aus der Schlinge ziehen und am Ende triumphierend dastehen kann. Das Stück enthält keine Episoden; denn seine Natur bringt es mit sich, daß alle die verschiedenen Teile zu Komponenten der komplexen Handlung werden.

Die folgende Komödie **New** (1629) ist ein reines Buchdrama. Einer teilweise ganz meisterhaften Diktion, einem gelegentlich fast ungewohnten Schwung der Gedanken steht das gänzliche Fehlen dramatischer Bewegung gegenüber. Das schließlich von Erfolg gekrönte stumme Liebeswerben Lovells um Lady Frampul ist zwar gebührend in den Mittelpunkt des Stückes gerückt und wird auch ganz wirksam durch das flotte Draufgängertum Beauforts im Kampf um den Besitz seiner Laetitia kontrastierend beleuchtet. Aber die ganze Entwickelung findet nicht im Geschehen, sondern nur in langen Gesprächen ihren Ausdruck, und diesen fehlt dazu noch der pikante Reiz des lebendigen Dialogs; es sind langatmige Abhandlungen. Für Abwechslung sollen sorgen die ziemlich zusammenhangslos hinzugefügte Episode der Pinnacia Stuff, die wenigstens eine Spur von B. Js. satirisch-kritischem Geist zeigt, und die sinnlosen, zudem noch übermäßig in die Länge gezogenen, ja sogar ihren Hauptzweck die „Gründlinge“ zum Lachen zu bringen verfehlenden Scenen zwischen Tiptoe und Fly oder zwischen den Wirtshausbediensteten. Nimmt man noch die ganz und gar unmöglichen Voraussetzungen hinzu, auf welchen sich das Drama aufbaut und welche die kühnsten Phantasieerzeugnisse der von dem Dichter so viel geschmähten Romantik in den Schatten stellen, so wird uns der Mißerfolg des Stückes bei der Erstaufführung begreiflich.

Auch B. Js. letztes Werk **Tub** (1633) fiel durch, diesmal bei der Première am Hofe. Doch ist dieses Mißgeschick nicht auf Rechnung mangelnden dramatischen Lebens zu setzen. Im Gegen-

---

the Action of one man [oder, wie wir zu ergänzen berechtigt sind, mehrerer, gleiches Ziel verfolgender, Personen] to be one . . which is both foolish and false . . “.

teil. Es ist äußerst bewegt, voller lustiger Verwickelungen und überraschender Situationen. Da werden von allen Seiten die größten Anstrengungen gemacht um die schöne Audrey zu gewinnen, Schlag auf Schlag werden neue Pläne ausgeheckt und zuschanden gemacht, bis endlich ein kühner Handstreich allen überraschend die Lösung bringt. Auch kommt der lebhafte Gang des Geschehens kaum je zum Stillstand. Höchstens sind einige überflüssige Witzeleien der Bauern und die Wahl Ball Puppys zum gemeinsamen „Valentine" der Lady Tub und Didos episodenhaft zu nennen; doch nehmen sie nicht viel Raum ein. Wir dürfen also dieses Intriguenstück, das als Situationskomödie keinen Anspruch auf literarischen Wert erhebt, als recht gut gebaut bezeichnen. Aber leider konnte es sich der Dichter nicht versagen eine Attacke gegen einen Gegner, seinen früheren Mitarbeiter Inigo Jones[1]), zu reiten und hängte zu diesem Zwecke eine „motion" samt den zu ihrer Einführung notwendigen Scenen an den Schluß des Stückes an, womit er sich selbst um die ganze Wirkung seines Werkes brachte.

B. Tragödien.

Von den Tragödien unseres Dichters sind nur zwei erhalten[2]). Es sind mit sicherer Hand gezeichnete Bilder aus der römischen Geschichte. Aber da B. J. bei seiner bekannten Vorliebe für Kleinmalerei sich nicht mit einer knappen, prägnanten, nur das Charakteristische hervorhebenden Wiedergabe des Lokal- und Zeitkolorits zufrieden gab, sondern, nicht wenig eitel auf seine Gelehrsamkeit, aus dem reichen Schatze seines archäologischen Wissens eine erstaunliche Fülle von Einzelheiten hervorholte und sie in seinen Tragödien unterbrachte, wobei er dann noch in Sej. getreulich die Fundstellen

---

[1]) Den berühmten klassischen Architekten, der die Aufführungen der Masken B. Js. bei Hofe leitete.

[2]) Daß er noch mehr geschrieben hat — auch abgesehen von Mortimer's Fall, das Fragment blieb — und zwar hauptsächlich zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit, entnehmen wir einer Notiz aus dem Jahre 1598, wo Meres in Palladis Tamia ihn als tragischen Autor aufführt. Auch ist er als Verfasser eines Richard Crookback und Bearbeiter der Spanish Tragedy bekannt.

zitierte, so wird der Fortschritt der Geschehnisse etwas durch diese Überbürdung mit realistischen Details beeinträchtigt. Die Einheit der Handlung ist gewahrt, aber der Bau der Stücke nicht ohne Mängel. In beiden Tragödien gewinnt der Führer des Gegenspiels in dem Maße an Wichtigkeit und Interesse, als der ursprüngliche Held an Farbe verliert, sodaß wir sozusagen zwei Helden in jedem Stücke haben, für jede Hälfte einen. Beide Tragödien sind nur im ersten Teil straff organisiert, während weiterhin die losere Verknüpfung oder gar nur Aneinanderreihung der sich drängenden, in bunter Fülle an uns vorüberziehenden Ereignisse die Bezeichnung Historie angebrachter erscheinen ließe.

Sej. (1603) behandelt den Aufstieg und jähen Fall dieses allmächtigen Günstlings des Tiberius. Sein rücksichtsloser Ehrgeiz findet immer neue Nahrung an anfänglichen Erfolgen, bis er endlich den Argwohn des Kaisers erregt, der dann auch seinen früheren Helfershelfer in geschicktem Spiel dem wohlverdienten Strafgericht zuführt, das in vernichtender Schwere über ihn hereinbricht. Gegen dieses Stück muß der gleiche Einwand erhoben werden wie gegen die zuletzt behandelte Komödie: der Dichter weiß nicht zur rechten Zeit Schluß zu machen. Nach der Katastrophe ist der Bericht über die Zerstörung der Statuen des Gefallenen und das gräßliche Ende seiner Familie, verbunden mit einer Betrachtung über den raschen Umschlag der wetterwendischen Volksgunst, ganz unkünstlerisch. Allerdings mochte dies wohl noch zu der moralischen Belehrung gehören, die der Dichter mit dem Drama bezweckte, und ihm so unentbehrlich erscheinen. Etwas zu weit ausgesponnen, ohne jedoch direkt als episodenhaft empfunden zu werden, ist die Verteidigungsrede des Silius vor dem Senat, deren nachhaltige Wirkung noch sein unmittelbar folgender Selbstmord erhöht. Völlig überflüssig erscheint dagegen die sich daran anschließende Rechtfertigung des Cordus, die nach dieser hochpathetischen Scene stark abfällt, ein Beleg dafür, daß auch dem erfahrenen B. J. gelegentlich der Blick für die Bühnenwirkung seiner Scenen abging.

Cat. (1611), welches der Dichter in der Widmung ein „legitimate poem“ nennt (sicherlich deshalb, weil es in der dramatischen Technik den Tragödien Senecas folgt), ist die oft, in jener Zeit noch von Stephen Gosson und nach ihm von Robert Wilson im Verein mit Harry Chettle, behandelte Geschichte der

katilinarischen Verschwörung. Ein Übermaß von Reden hemmt den Gang der Handlung; außerdem fehlt die logische Verbindung der einzelnen Glieder, sodaß dieses Stück noch mehr wie das vorige die Merkmale der reinen Historie an sich trägt; dies auch deshalb, weil die Erfolge des Titelhelden von Anfang an ausbleiben und somit das Stück sozusagen gleich mit der fallenden Handlung einsetzt. Der 2. Akt, der uns in das Heim der Kurtisane Fulvia führt, ist zwar als Ganzes für den Gang der Handlung notwendig, weist aber doch stark episodische Züge auf und enthält vieles Entbehrliche.

C. Zutaten zu den Draman.

Mit den soeben besprochenen Handlungselementen ist aber der Inhalt der Stücke B. Js. noch nicht erschöpft. Neben ihnen finden sich Zutaten von sehr verschiedener Art, lehrhaft oder unterhaltend, rezitativ oder dramatisiert, von wechselndem Umfang, an allen möglichen Stellen des Dramas, am Anfang, am Ende und im Innern, im allgemeinen entbehrlich, manchmal sogar störend. Mit ihrer Verwendung folgt der Dichter nur einem zeitgenössischen Gebrauch, der selbst wiederum noch weiter zurückzuverfolgen ist; doch hat er diese Zusätze in eigener Weise weitergebildet und umgestaltet. Sie lassen sich in zwei Gruppen gliedern, je nachdem sie völlig aus dem Rahmen des Stückes heraustreten oder aber innerhalb desselben mehr oder weniger unabhängige Bestandteile desselben bilden [1]).

a) Äußere Beifügungen.

Der **Prolog** hat die Aufgabe die Zuschauer willkommen zu heißen und an ihr Kunstverständnis zu appellieren — worunter allerdings B. J. in der Regel die Belehrung über die Art, wie die Kritik gehandhabt werden soll, versteht —; hauptsächlich soll

---

[1]) Zu diesem Abschnitt vgl. Dr. H. Schwab: Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakspeares. Wien und Leipzig 1896 8⁰. Das Puppenspiel in Barth. und das Kapitel Masques, wenigstens soweit es hier in Betracht kommt, hätte besser im 2. Abschnitt dieses Werkes Behandlung gefunden, da doch wohl eine besondere Abart des Schauspiels im Schauspiel im engeren Sinn vorliegt.

er aber die literarischen Theorien des Verfassers erläutern, gelegentlich auch (Dev.) die auf der Bühne sich drängenden Stutzer auf die Seite schieben, damit die Schauspieler Bewegungsfreiheit haben. Er fehlt nur in Case (wo er vielleicht verloren gegangen ist) und in den Tragödien, ist also auch hinter der „Induction" anzutreffen, Out und Mag. ausgenommen. In Epi. finden sich sogar 2 Prologe, während in Staple der Prolog „for the stage" für die öffentliche Bühne und derjenige „for the court" für Aufführungen vor dem König Karl bestimmt war. Als eine Art Prolog, wenn auch schon als 1. Scene von Cat. gerechnet, dürfen wir die einleitenden Worte von Sullas Geist betrachten, und das gleiche gilt für die leidenschaftlichen Ergüsse von Envy nach dem 2. „sounding" von Poet. Da darauf nach dem 3. Zeichen noch ein Prolog folgt, dessen Sprecher in Rüstung gehüllt die Enteilende zum Kampfe herausfordern will, so können wir hierin einen Ansatz zu einer Dramatisierung des Prologs erkennen.

Der **Epilog** bildet den Abschluß aller Stücke mit Ausnahme von Case und den Tragödien, während er am Ende von In wenigstens durch ein paar Worte angedeutet ist. Ein solcher apologetischer Natur zu Poet. wurde von der Behörde unterdrückt und fehlt deshalb. Bei den übrigen Komödien tritt entweder einer der Spieler vor und spricht, noch als Träger der Rolle, einige Sätze (Out, Volp., Epi., Alch., Dev., Tub) oder es folgt ein „ceremonious"[1]) Epilog (Cynth., Barth., Staple, New, Mag.), in beiden Fällen um für die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu danken, sie um Applaus zu bitten, sie zum Wiederkommen einzuladen oder um den Inhalt des Stückes zusammenzufassen. Ein später geschriebener 2. Epilog zu New konnte nie gesprochen werden, da das Stück vom Spielplan abgesetzt wurde. Out hat noch einen besonderen Epilog für die Vorstellung vor der Königin Elisabeth.

Dem **Chor**, diesem „idealisierten Zuschauer" begegnen wir in der klassischen Auffassung nur in der Tragödie Cat.; und zwar hat er hier in den Zwischenakten moralisierende Betrachtungen anzustellen und den Hoffnungen und Befürchtungen hinsichtlich des weiteren Verlaufes der Handlung Ausdruck zu verleihen. In der Vorrede zu Sej. entschuldigt sich B. J. wegen des Fehlens eines Chores. An dessen Stelle finden wir die Bühnenanweisung „chorus

---

[1]) Epilog zu Cynth.

of musicians.“ Diese Zwischenaktsmusik füllte wohl überhaupt vielfach die Pausen in den Komödien aus, auch wenn sie nicht in den Drucken erwähnt wird.

Schon seine Vorgänger waren einen Schritt weiter gegangen und hatten den Prolog und Chor zu einer Art Handlung ausgebaut. Dies tat nun auch B. J. Aber während von ihnen nur vereinzelt (Nash, Munday) kunsttheoretische Fragen darin angeschnitten worden waren, sind bei ihm diese Vor-, Zwischen- und Nachspiele kaum mehr als dialogisierte Erörterungen ästhetischer Fragen, wie sie gelegentlich der Aufführung der Stücke auftauchen konnten[1]) oder Beurteilungen der Dramen, wie er sie dem Publikum suggerieren wollte. Sie verfolgen den gleichen Zweck wie die Examens von Corneille — ihr selbstbewußter, autoritativer Ton ist allerdings spezifisch jonsonisch — und dienen wie die Parabasis der alten Komödie der Herstellung eines direkten Kontaktes zwischen Dichter und Hörern. Daneben bringen sie in unterhaltender Weise viel Material für unsere Kenntnis des damaligen Theaterwesens, des Verhaltens des Publikums zu den Stücken und des playwright zu den Darstellern.

Die dramatisierten Prologe heißen **Inductions**. Wir finden deren zwei bei unserem Dichter. Zu Beginn von Cynth. zanken sich drei der jugendlichen Schauspieler um die Rolle des Prologsprechers unter allerlei lustigen Ausfällen gegen die urteilslose Masse der Zuschauer und besonders gegen die trinkenden und rauchenden Herrchen auf der Bühne. Ebenso flott wickelt sich das interessante Vorspiel zu Barth. ab. Ein „stage-keeper“ will das Stück schon von vorneherein in Grund und Boden verdammen, wird aber vom Souffleur verjagt, der mit einem Schreiber gekommen ist um einige Vereinbarungen zwischen Dichter und Publikum betreff Anerkennung ihrer gegenseitigen Rechte und Pflichten aufs Papier bringen zu lassen. Diese Induktionen können weiterhin mit einem dramatisierten Chor in den Zwischenakten verbunden werden, der **Intermean** oder **Chorus** genannt wird, wobei dann auch erstere den Namen Chorus führen können (wie in Mag.), sodaß sich eine Art fortlaufender Handlung ergibt. So nehmen

[1]) Dryden hat sicher die dialogische Form seiner literarischen Abhandlung An Essay of Dramatic Poesy (1667 oder 68) von ihm übernommen.

vor Beginn von Staple die allegorischen Gestalten Mirth, Tattle, Expectation und Censure, als die Haupttypen der Theaterbesucher, auf der Bühne Platz und kritisieren dann in leider ziemlich wenig anregend verlaufender Unterhaltung die einzelnen Akte. Zu Anfang von Mag. fordern Master Probee und Master Damplay als Delegierte des Publikums ein gutes Stück und werden von dem schlagfertigen boy, dem Vertreter des Dichters, eingeladen oben zu bleiben und ihr Urteil über die Komödie abzugeben. Sie kommen dieser Aufforderung auch nach, wobei Probee ganz in den Spuren des Cordatus in Out wandelt, ohne etwas Neues zu bringen oder auch nur die Überzeugungskraft seines Vorgängers zu erreichen.

Die **Grex** (oder Chorus) von Out nimmt insofern eine gesonderte Stellung ein, als die kritischen Bemerkungen sich nicht auf die Pausen zwischen den Akten beschränken, sondern schon im Laufe der Scenen jedes Geschehen begleiten, ohne den Fluß der Handlung irgendwie zu unterbrechen. Nachdem Asper [B. J.] das Programm des Dichters entwickelt hat, ersucht er seine beiden Freunde Cordatus und Mitis als „censors" ihres Amtes zu walten, während er selbst in die Reihen der Schauspieler eintritt. Cordatus versieht nun im Sinne des Dichters die Handlung mit einem laufenden Kommentar und kommt dabei auf alle möglichen Einzelheiten der Dramentechnik zu sprechen, während Mitis mit seinen paar schüchternen Einwänden sich rasch genug überzeugen läßt[1]).

Als einen **dramatisierten Epilog** können wir schließlich den Apologetic Dialogue betrachten, der nachträglich zu Poet. hinzugefügt wurde. Gelegentlich des Besuches, den Nasutus und Polyposus dem Dichter abstatten, nimmt dieser Stellung zu verschiedenen Fragen, die das Erscheinen des Poet. wie überhaupt die Theaterkämpfe der damaligen Zeit hatten aktuell werden lassen, und versucht eine Rechtfertigung seines Verhaltens zu geben.

---

[1]) Swinburne fällt im Gegensatz zu seinen sonstigen Gepflogenheiten ein ziemlich hartes Urteil über diesen Chorus: „the intrusive commentators . . . are mere nullities — the awkward and abortive issue of unconscious uneasiness and inartistic egoism." A. a. O. S. 78.

b) Selbständige Einschiebsel.

Der Umstand, daß in den angeführten Fällen die Komödie vor einem von der Phantasie des Dichters frei geschaffenen Publikum in Scene geht, läßt für sie die Bezeichnung Schauspiel im Schauspiel gerechtfertigt erscheinen. Diese Art unterscheidet sich von dem wirklichen Schauspiel im Schauspiel, dessen bekannteste Beispiele aus jener Zeit sich in Hamlet und A Midsummer-Night's Dream finden — Kyd scheint in seiner Spanish Tragedy dieses Kunstmittel zuerst verwendet zu haben — dadurch, daß die Chorus-Reden usw. nur als Rahmen für die eigentliche Handlung, von der das Ganze seinen Namen hat, oder als Bindeglieder zwischen den einzelnen Akten dienen. Sie sollen dem Drama mehr Geschlossenheit oder Verständlichkeit verleihen, führen also ein ganz unselbständiges Dasein. Aber wir treffen bei B. J. auch Proben des Schauspiels im Schauspiel im eigentlichen Sinne an, wobei also vor den Personen der Haupthandlung ein selbständiges Stück ganz oder teilweise zur Aufführung gelangt. Ein solches ist das **Puppet-Show** in Barth., „the ancient modern history of Hero and Leander, otherwise called the touchstone of true Love, with as true a trial of friendship between Damon and Pythias, two faithful friends o' the Bankside.“ Es wird in einer Bude zur Belustigung der Jahrmarktsbesucher vorgeführt, wird durch Erklärungen in Knüttelversen eingeleitet und ist dialogisch gehalten. Schon der Titel verrät die burleske Behandlung, die auch in der drolligen Zusammenkuppelung der beiden Sonderhandlungen zum Ausdruck kommt. Dieses Puppenspiel nimmt ein vorzeitiges Ende, indem sich eine komische Auseinandersetzung zwischen einem puritanischen Eiferer und dem Darsteller der Puppen entspinnt, der, ohne ganz aus der Rolle zu fallen, die Angriffe der Puritaner auf die Bühne scharf zurückweist, und dient damit mittelbar auch der Lösung des Knotens der eigentlichen Handlung. Doch bestimmten wohl weniger künstlerische Rücksichten B. J. zu der Einlegung dieses Zwischenspieles als die Erkenntnis, daß sich hier eine vortreffliche Gelegenheit bot Inigo Jones in der Gestalt des Budenbesitzers lächerlich zu machen. Der gleiche Grund war, wie schon erwähnt, maßgebend für die Hinzufügung eines **Show** in Tub. Es gehört insofern der gleichen Kategorie an, als es vor den Personen der

Komödie gespielt wird, ist aber nur ein entbehrliches Anhängsel und hat statt des Dialogs erklärende Verse, die von dem „presenter“ („In-and-In Medlay“) gesprochen werden. Dieses Schattenspiel erscheint auf geöltem Papier, das die Stelle des Bodens einer großen liegenden Tonne einnimmt, und faßt in 5 „motions“ die Geschehnisse des Stückes noch einmal kurz zusammen, ähnlich wie die dumb-shows, erläuternde Pantomimen, im englischen Drama seit Gorboduc die einzelnen Akte einzuleiten pflegten. In Cynth. V wird eine **Masque** vor der Göttin aufgeführt, wobei Kupido und Merkur die Bedeutung der allegorischen Masken erklären. Sie ist von entscheidendem Einfluß auf den Ausgang des Stückes. Hierher könnten auch die **scherzhaften Dialoge** in Volp. I 2 und III 3, mit denen Nano, Androgyno und Castrone ihren Herren zu belustigen versuchen, gerechnet werden und der Vollständigkeit halber ist noch eine andere Art Einlage zu erwähnen, ein **dramatischer Vortrag** vor einem Zuhörer auf der Bühne. In Poet. III läßt Tucca zwei seiner Diener Proben ihres darstellerischen Talentes vor einem Berufsschauspieler geben; sie tragen dabei verschiedene Stellen aus dem damals (allerdings nicht gerade zu Ovids Zeiten) wohlbekannten Jeronimo vor. Dagegen gehört die Rezitation eines Bruchstückes von Vergils Aeneis ebensowenig hierher als der Vortrag einiger hier und da eingestreuten Liedchen.

2. Einheiten des Ortes und der Zeit.

a) Vorbemerkungen zum Ort.

Es ist nicht immer leicht den Schauplatz der einzelnen Geschehnisse in B. Js. Dramen genau zu bestimmen. Denn in den Originalausgaben, in den Quartos sowohl wie in den Folios, finden sich keine diesbezüglichen Anweisungen, abgesehen von der dem Verzeichnis der handelnden Personen gewöhnlich[1]) folgenden allgemeinen Angaben des Ortes der Gesamthandlung, wie Scene, — London u. s. w. Eine gewisse Ausnahme bildet nur Out, wo die beiden Kommentatoren auf der Bühne häufig auf den Scenenwechsel unter Angabe der neuen Örtlichkeit hinweisen. So erklärt Cordatus beispielsweise am Ende von II „we must desire you to presuppose

[1]) Außer in Out und Barth.

the stage, the middle aisle in Paul's, and that, the west end of it." Doch sind diese Angaben durchaus nicht immer so präzis. II 3 sagt er nur „transfer your thoughts to the city, with the scene: where, suppose they speak" und am Schluß von III begnügt er sich gar mit der Frage „you understand where the scene is?" Daneben bieten uns nur ganz vereinzelt scenische Anweisungen einen sicheren Anhaltspunkt: „Ovid discovered in his study" (Poet. I 1) und ähnlich in Cat. I 1, und „Juniper is discovered, sitting at work in his shop" (Case I 1 und ähnlich IV 3), ferner am Ende von Staple II: „To the Readers. In this following act the Office is opened . . .", schließlich in Dev. II 6: „acted at two windows as out of two contiguous buildings."

Wir sind also gezwungen den Ort der Handlung aus der Handlung selbst zu erschließen. Dazu dienen gelegentliche Andeutungen, ganz kurz gehaltene Situationsbemerkungen, die in den Dialog eingestreut sind, oder es wird während einer der vorhergehenden oder folgenden Scenen der Schauplatz einer späteren bezw. früheren Handlung bezeichnet. Gründet sich unsere Ortsbestimmung auf solche Hinweise, so ist sie völlig unanfechtbar. Daneben gibt es aber eine beträchtliche Anzahl von Fällen, in denen nur ein größerer oder geringerer Grad von Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß die Handlung unter den gegebenen Verhältnissen tatsächlich an diesem bestimmten Ort sich abspielt, wobei also die Feststellung schon eine ziemlich willkürliche ist, und schließlich begegnen wir Scenen, für deren Zuweisung an einen bestimmten Platz jegliche Handhabe fehlt. Das ist besonders der Fall in kürzeren, unwichtigen Scenen, bei denen der Schauplatz völlig gleichgültig ist. Der Umstand, daß wir so oft im unklaren über den Ort der Handlung sind, hängt eben mit dem fast[1]) vollständigen Fehlen scenischer Ausstattung in damaliger Zeit zusammen, das Anweisungen über Bühnendekoration überflüssig macht, weiterhin damit, daß der Dichter, der diesem Mangel durch lebhaften Appell an die Einbildungskraft des Zuschauers, durch suggestives Hervorzaubern der verschiedensten Dekorationen, abhelfen könnte, dies, im Gegensatz

---

[1]) Daß man nicht auf alle Requisiten verzichtete, ersehen wir aus der Vorrede zu New.

zu Shakspere z. B., unterläßt, und letzten Endes damit, daß dem ganzen Drama der Zeit eine Lokalisierung aller Scenen vollständig fernliegt [1]).

B. Js. Stücke sind mit Ausnahme von Sej. und Case in Akte und Scenen eingeteilt, welchen, wie schon bemerkt, keine Ortsangabe vorausgeht. Cat. numeriert zwar nicht die Auftritte, gibt aber zu Scenenanfang immer ein Verzeichnis der auf der Bühne anwesenden Personen. Eine neue Scene beginnt in der Regel mit dem Eintritt einer wichtigeren Persönlichkeit [2]). Die ursprünglichen Ausgaben der Dramen B. Js., Quartos, F 1 (The Workes of Beniamin Jonson, printed by W. Stansby, London 1616, dazu Bd. 2 1631—41) und F 2 (The Workes of Benjamin Jonson 2 Bde., printed by R. Bishop London 1640) stimmen bis auf geringfügige Abweichungen in dieser scenischen Einteilung überein, sodaß die äußere Form der Stücke einwandfrei feststeht; diese wurde denn auch in den späteren Ausgaben zunächst im wesentlichen beibehalten. Es konnten folgende Gesamt- und Sammelausgaben verglichen werden:

The Works of B. J. London 1692 folio.

The Works of Ben. Johnson (6 Bde.) London 1716—19 8°.

Von dieser Ausgabe an finden sich in Cat. die Scenen numeriert.

Ben Johnson's Plays (2 Bde.) Dublin 1729 12°. Die 8 darin enthaltenen Stücke sind nur in Akte eingeteilt.

The 3 celebrated Plays of . . . B. J. (Volp. Alch. Epi.) London [1732] 12°

The Works of B. J. by P. Whalley (7 Bde.) L. 1756 8°

Plays . . [viz 1. Volp. 2. Alch. 3. Epi.] ed. R. Urie . . Glasgow 1766 4°

---

[1]) Infolge dieses Umstandes erscheint die Verlegung mancher Geschehnisse auf einen bestimmten Schauplatz, wie sie in folgendem versucht wird, sogar in gewisser Beziehung unzulässig.

[2]) Die Bemerkung Nicholsons zu Poet. IV 7 in seiner Ausgabe der Dramen B. Js., daß dieser hier von seiner sonstigen Gewohnheit abweicht, wenn er eine neue Scene [mit dem Eintritt mehrerer Personen] beginnt, beruht auf einem Irrtum, steht übrigens auch im Widerspruch mit den Feststellungen Herfords in der Einleitung zu der gleichen Ausgabe.

The Dramatic Works of B. J. and Beaumont and Fletcher: the first printed from the text . . . of P. Whalley (4 Bde.) London 1811 8⁰.

Mit der Ausgabe von Gi. (The Works of B. J. in 9 vols . . . By W. Gifford, London 1816 8⁰; eine Neuauflage erschien L. 1846 8⁰ in 1 Bd.) bekommen nun die Stücke B. Js ein ganz anderes Aussehen. Er ändert die Einteilung in der Weise ab, daß er nur dann eine neue Scene annimmt und numeriert, wenn der Schauplatz wechselt oder wenn zwischen zwei Handlungen auf dem gleichen Schauplatz eine Pause liegt. Hierbei erwies sich zum ersten Male eine genauere Prüfung des Ortes (und auch der Zeit) der Handlung als notwendig, und das Resultat dieser Untersuchung sind die Angaben über die Örtlichkeit am Kopf jeder Scene. Die späteren Herausgeber der Werke B. Js. sind alle, soweit sie nicht eine kritische Ausgabe oder einen Neudruck der Erstausgaben bringen wollten, Gis Beispiel gefolgt und haben sogar seine Sceneneinteilung und Ortsangaben fast durchweg unbesehen übernommen. Zu nennen sind:

The Works . . . by Barry Cornwall L. 1838 8⁰. Hier kehrt sogar (wie auch in der eben erwähnten Neuauflage) ein Druckfehler Gis wieder: Fox III hat zwei Scenen 2.

F. Cunninghams Ausgaben, 3 Bde. L. [1871] 8⁰ und 9 Bde. L 1875 8⁰, die sich vollkommen an Gi. anlehnen.

Plays and Poems . . ed. H. Morley L. 1885 8⁰. Die 3 vollständig abgedruckten Stücke fußen auf Gi.

The Dramatic Works . . selected J. A. Symonds 1886 8⁰. Die Proben (nur 2 Stücke vollständig) wie bei Gi.

B. J. . . . ed. B. Nicholson 3 Bde. (Mermaid Series) 8⁰ (1893, 94). Eine zweite Ausgabe gibt Herford als Mitverfasser an und datiert 1904. Die 9 darin enthaltenen Werke haben Sceneneinteilung und Bezeichnung der Örtlichkeit wie Gi., doch mit ein paar Änderungen. Sachliche Verschiedenheit findet sich nur in Out IV 2 und V 1 und 3 (in beiden Fällen übrigens keine Verbesserung) und Poet. III 5, während in In, dann in Out V 6, Poet. I 1 und Barth. I 1 nur der Wortlaut der Ortsangabe unerheblich von der Vorlage abweicht.

Plays . . . gedruckt bei G. Newnes L. 1905 8⁰ (7 Stücke).

The Works . . . ed. by C. Hart L. 1906 8⁰

B. J's. Plays ed. F. E. Schelling (1910) in der Everyman's Library, London, New-York 8°.

Gi. hat mit seiner Ortsbestimmung eine überaus verdienstliche Vorarbeit geleistet, eine wertvolle Grundlage für die nachfolgenden Untersuchungen geschaffen. Seine Angaben sind im allgemeinen verläßlich und immer wert diskutiert zu werden. Wenn nun trotzdem späterhin vielfach die Örtlichkeit anders als bei ihm und den auf seinen Schultern stehenden Herausgebern angenommen wurde, so ist dies darauf zurückzuführen, daß Gi. entweder ganz zweifellos sich getäuscht hat (z. B. Out IV 3—6, Cat. III 6—10, IV 5), daß eine andere Ortsansetzung die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat (z. B. In IV 7, Sej. V 2, Dev. V 8 usw.) oder endlich, daß die Abweichung sich auf zwei Erwägungen gründet:

1. Die Bühne, auf der B. Js Stücke zur Aufführung gelangten — und für die sie daher auch sicherlich zugeschnitten sind — ist diejenige des späteren Sommertheaters oder des geschlossenen Wintertheaters, hauptsächlich Blackfriars, und besteht daher a) aus dem Hauptteil der Bühne, der Haupt- oder Vorderbühne, b) der Oberbühne und c) der darunter befindlichen Hinterbühne, die wohl etwas erhöht und in der Regel durch einen Vorhang von der Hauptbühne getrennt war [1]). Auch nach der Einbeziehung dieses Hinterbühnenraumes werden wir uns in der Regel nur 1 Raum vorzustellen haben (Volp. I beansprucht sicherlich sowohl die Vorder- als auch die Hinterbühne), sodaß manchmal wirklich das Öffnen des Hinterbühnenvorhangs einen gänzlichen Scenenwechsel bedeutet. Manchmal allerdings verbleiben auch nach Aufgehen dieses Vorhangs zwei deutlich geschiedene Räume, von denen eben der neue als an den früheren, durch die Vorderbühne dargestellten, anstoßend gedacht wird; und das ist dann der Fall, wenn wir uns vorzustellen haben, daß wir durch den ersten Raum in den zweiten

---

[1]) Vgl. Rich. Wegener Die Bühneneinrichtung des Shakspere'schen Theaters . . . Halle 1907. 8°. Zu gleichen Ergebnissen führt auch die Untersuchung Albrights (The Shaksperian Stage, New York 1909), während Neuendorff (Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares . . Literarhistorische Forschungen, hrsg. von Schick und Waldberg 43. Berlin 1910) sie wenigstens für einen Bühnentypus gelten läßt. Statt Hinterbühne gebraucht Wegener den Ausdruck Unterbühne, da er unter Hinterbühne das zwischen Vorder- und Unterbühne liegende Bühnenfeld versteht.

hineinsehen (wenn sich die Handlung dort nahe der Öffnung, die wir dann als Türe aufzufassen haben, abspielt). Hier ist es unzweckmäßig, sogar irreführend, eine neue Scene zu beginnen, wie es Gi. in seiner Scene I 2 von Sej. und seiner Scene III 5, 1. Teil von Volp. getan hat.

2. Obwohl für B. J. weder künstlerische noch regie-technische Rücksichten bestimmend sein mochten einen Ortswechsel zu vermeiden — ersteres, da seine ganze Praxis das Gegenteil lehrt, letzteres, weil ein Scenenwechsel ja nicht auch zugleich einen Dekorationswechsel bedingte — so wurde in folgendem doch von dem Grundsatz ausgegangen einen gegebenen Schauplatz immer dann auch bei einer neuen Scene beizubehalten, wenn nicht irgend eine Andeutung die Wahl einer anderen Örtlichkeit für angezeigter erscheinen läßt und wenn dies nicht die Wahrscheinlichkeit verbietet (der doch wohl auf der Bühne etwas weitere Grenzen gezogen sind als im realen Geschehen, wo das Spiel des Zufalls etwas weniger gutgläubig hingenommen, über kleine Inkongruenzen nicht ganz so leicht hinweggegangen wird). Es stimmt übrigens auch viel mehr mit dem Eindruck, den der Hörer oder Leser von solchen Scenen empfängt, überein, wenn in diesem Falle der alte Schauplatz belassen, als wenn ein anderer, und, wie aus Gesagtem hervorgeht, unbestimmter, recht problematischer, angenommen wird. Auch die Bühne kann dabei einen Augenblick leerstehen. Denn die liaison der Scenen, diese Vorschrift der radikalsten Verfechter der Ortseinheit, hat ja überhaupt nur dann eine gewisse Berechtigung, wenn im übrigen die Einheit des Ortes gewahrt ist, und sie konnte selbst dann in Frankreich kaum Fuß fassen [1]), geschweige denn in England bei der üblichen Ungezwungenheit in der Behandlung des Ortes [2]). B. J. selbst erwähnte diese Vorschrift nie, noch weniger stellte er je die Forderung der unbroken scenes auf. Gi. setzt in solchen Fällen unnötig eine neue Scene mit einem naturgemäß manchmal ziem-

[1]) In Molières Les Précieuses ridicules bleibt zwischen 7 und 8, in Le Malade imaginaire zwischen I 9 und 10 nicht nur die Bühne leer, sondern wir werden auch nicht am Ende der einen Scene auf das Kommen der neuauftretenden Personen in irgend einer Form vorbereitet.

[2]) In Macbeth z. B. ist zwischen II 1 und 2 und zwischen 2 und 3 der Schauplatz leer, möglicherweise auch bei den Kampfausschnitten in V 7.

lich willkürlich gewählten Schauplatz an (z. B. Sej. II 4, V 9, Alch. IV 4, Barth. IV 3, Mag. III 2, 3 usw.[1]).

Wir können also sagen, daß bei einem Ortswechsel alle Personen die Bühne verlassen[2]), während umgekehrt ein Ortswechsel nicht stattzufinden braucht, wenn die Bühne einen Augenblick leer ist. Bringt ja doch auch ein Aktbeginn nicht immer eine neue Örtlichkeit (Cynth. III, Epi. IV, Alch. II, IV, Barth. III, Dev. II, III, New V, Mag. III, IV, V) und dabei ist sicherlich bei den meisten Vorstellungen eine Zwischenaktspause anzunehmen, was aus Dev. I 5 für das Blackfriars Theatre unzweideutig hervorgeht und mindestens in allen den Fällen sicher ist, in denen ein Zwischenspiel die Akte trennt. Der Einwand, wie in aller Welt soll jemand wissen, daß ein Ortswechsel erfolgt, wenn ihn nicht ganz mechanisch das Leerstehen der Bühne zum Ausdruck bringt, ist hinfällig angesichts des Umstandes, daß der Zuschauer dies schon durch die folgende Handlung erkennen wird, und, wenn nicht, das dann ganz den Absichten unseres Dichters entspricht, der bewußt Unklarheit herrschen läßt. Daß er einer genauen Lokalisierung des Geschehens nicht allzuviel Wichtigkeit beimißt, ging schon aus dem Fehlen poetischer Beschreibung des Schauplatzes hervor; es zeigt sich weiterhin darin, daß er öfter in einer Scene zwei verschiedene Örtlichkeiten hat, die dann allerdings immer dicht nebeneinander liegen: Out IV 2, Volp. III 7, Barth. IV 6, Dev. II 7, III 5. Als Grund dafür kann tatsächlich nur seine Gleichgültigkeit der örtlichen Bestimmtheit gegenüber in Betracht kommen, da einzig in zwei Fällen der Gedanke an die Wiedergabe mit den vorhandenen Regiemitteln von Einfluß gewesen sein mag, in Volp. III 7, wo die Einbeziehung der Hinterbühne, und Dev. II 7, wo die Verwendung der Oberbühne den Übergang von einem Schauplatz zum andern etwas weniger

---

[1]) Nur ein einziges Mal geht er von diesem Usus ab, Alch. IV 3, wo die Bühne tatsächlich leer bleibt. In Poet. IV 7 ist nur eine neue Scene, kein neuer Schauplatz angenommen.

[2]) Dies ist nicht der Fall in Dev. I 1, wo sich der Schauplatz unter den Füßen der Sprechenden ändert. Genau genommen gehören hierher auch die Scenen, die Gespräche auf der Straße beim Umherwandeln bringen, wo aber der Bühnenkonvenienz entsprechend die Personen als stehen bleibend gedacht werden, z. B. In IV 7, Poet. III, Tub II.

schroff erscheinen läßt. Auch in Tub IV 1 wechselt der Schauplatz. Hier haben wir aber wenigstens eine Bühnenanweisung „The Scene interloping“, die einer besonderen Numerierung der Scene gleichzusetzen sein mag. Warum allerdings B. J. oder seine Herausgeber (das Stück ist zuerst in der F 1640 gedruckt, also nach seinem Tode) zu dieser Aushilfe, einem Unikum in seinen Werken, griffen, ist nicht einzusehen.

b) Vorbemerkungen zur Zeit.

Es dürfte zweckmäßig sein mit der Untersuchung des Schauplatzes auch die der Zeit zu verbinden, da Ort und Zeit in steter Wechselbeziehung stehen. Die Beantwortung der Frage nach der Gesamtdauer einer Handlung macht im allgemeinen keine Schwierigkeiten. Etwas weniger leicht ist die zeitliche Fixierung der einzelnen Phasen dieser Handlung; doch kommt hier nicht so sehr eine präzise Angabe der zwischen zwei Scenen verflossenen Zeit als vielmehr nur die Feststellung der mehr oder weniger unmittelbaren Aufeinanderfolge dieser Scenen in Betracht. Hier gilt das gleiche, was hinsichtlich des Ortes konstatiert werden mußte. Während wir in manchen Fällen auf Konjekturen angewiesen sind, besitzen wir in anderen eine ganz sichere Handhabe, welche uns die außerordentlich zahlreich und mannigfaltig in die Stücke eingestreuten Hinweise auf die Zeit eines Geschehens bieten. Allgemeiner gehalten sind die Angaben, daß etwas am Tage (Out II 4, IV 3) oder am Abend (Cat. IV 3) vorher geschehen ist oder am folgenden Tage stattfinden wird (Out II 3), und in die gleiche Rubrik gehören die Ausdrücke, die uns zum Bewußtsein bringen, daß etwas erst kurz vorher sich ereignet hat (z. B. even now In I 3, lately Out IV 4, erewhile Epi. IV 5) oder bald eintreten wird (ere J sleep In IV 3 = ere night Volp. V 3 = afore night Epi. IV 1; anon Out IV 5, presently Out II 6, soon Poet. IV 3), manchmal auch etwas bestimmter, zurückweisend (not an hour yet since Cat. IV 3) und hinweisend (within this half hour Epi. II 6, three hours hence Alch. II 2). Des weiteren finden sich sehr häufig Erwähnungen der Tageszeit. So läßt z. B. B. J. mit Vorliebe seine Stücke am frühen Morgen beginnen (In, Volp., Cat., Barth., Tub usw.), und dann finden

wir wohl in den ersten Zeilen eine Begrüßung des frischen Morgens (In I 1) oder der aufgehenden Sonne (Volp. I 1), es wird gefragt, ob eine gewisse Person schon aufgestanden ist (Barth. I 2), oder jemand erscheint noch im Nachtgewand (Tub I 1). Daß es Abend ist, erklärt der Dichter entweder schlankweg (z. B. Cat. III 6) oder er drückt es sehr poetisch aus wie in Poet. IV 8, wo Ovid den Abschied von seiner Geliebten mit den Worten

„And while the evening, with her modest veil
Gives leave to such poor shadows as myself
To steal abroad“ . .

einleitet, oder wir erfahren es aus dem Rufen nach Lichtern (Cat. III 5). Anderswo hören wir, daß es Nachmittag ist (Mag. IV 8) oder daß etwas vormittags (Barth. III 3, Out II 6) oder nachmittags (Out V 8, Cynth. III 1) stattgefunden hat oder sich zutragen wird. Einer ziemlich genauen Zeitangabe gleichzusetzen ist die bei B. J. selten fehlende Erwähnung irgend einer der Hauptmahlzeiten[1]). In In II 2, New I 2 erfahren wir, daß es Frühstückszeit ist; es findet sich in Mag. III 1 die Bemerkung, daß gerade das Mittagessen eingenommen wird, in Staple III 2 die Frage, ob dieses fertig ist, und in Cynth. III 1 die Aufforderung zum Mittagessen zu kommen. Ähnliches gilt für die Abendmahlzeit (Out V 4, Cynth. V 4). Recht bezeichnend für den Realisten B. J. ist es schließlich, daß er ziemlich häufig angibt, wieviel Uhr es ist, sodaß wir die Zeit eines Geschehens in der gleichen Scene (In I 4, 5, Cynth. II 4, IV 3 Staple I 1) oder bei einem Bericht darüber (In V 1, Sej. V 6, Tub V 2) oder bei einer Verabredung (Out IV 8, Alch I 2) erfahren.

Es muß noch hervorgehoben werden, daß die Zeitandeutungen mit Vorsicht aufzunehmen sind, da sie in einigen Fällen leicht zu unrichtigen Schlüssen verleiten können. So versteht es z. B. B. J. gar nicht schlecht auf den ersten Blick den Anschein zu erwecken, als bestehe ein fast ununterbrochener Gang der Handlung in den

---

[1]) In den Tagen B. Js. wurde das dinner gewöhnlich gegen 11 Uhr, das supper gegen 6 Uhr eingenommen. Das ersehen wir auch aus ihm selbst, aus Case II 3:

„Eat, when your stomach serves [saith the physician]
Not at eleven and six.“

Tragödien. In Sej. muß der Hörer oder Leser den Eindruck gewinnen, daß die Unterredung zwischen Sejanus und Livia II 1 die in I 2 von Eudemus für den gleichen Tag versprochene ist, während es sich sicherlich um ein zweites oder drittes Zusammentreffen an einem der folgenden Tage handelt. Dasselbe ist der Fall in Cat. III 6 bei der Zusammenkunft zwischen Catilina und Caesar, die kaum die in III 2 abgemachte ist. Gleichen Zweck verfolgt wohl auch die Wahl aufeinander folgender Tageszeiten für aufeinander folgende Scenen. So wird infolge einer Bemerkung am Ende von IV 5 in Sej. „the night grows fast upon us" und des Umstandes, daß die nächste Scene V 1 in der Nacht spielt, ein zeitlicher Zusammenhang hergestellt, der doch wohl trügerisch ist. Und noch auffallender tritt diese Erscheinung in Cat. hervor, wo I in der Frühe, II am Vormittag, III 1—3 im Laufe des Tages und III 4, 5 am Abend spielen, während III 6 gleich mit den Worten beginnt „The night grows on". Von da ab ist schon sowieso zeitliche Kontinuität gewahrt. Ferner unterläuft B. J. sogar gelegentlich ein kleiner Irrtum, z. B. Barth. IV 6. Hierher gehört wohl auch In III 1, wo Edward sagt: „my father had the full view of your flourishing style some hour before I saw it", wenn nicht dem Worte hour hier direkt die Bedeutung kürzester Zeitabschnitt zukommt, und Mag. III 2 „the parson he has given him gone, this half hour", da es sich auch hier nur um einen Zeitunterschied von ein paar Augenblicken handelt[1]).

Doch führen diese beiden Fälle schon zu einer anderen Erscheinung hinüber. Wenn wir es in gutem Glauben hinnehmen müssen, daß sich während des Ablaufs einer halben Scene in Volp. V 2 das Gerücht vom Tode des Titelhelden in der Stadt verbreitet und schon die vermeintlichen Erben anrücken, daß ein Polizeidiener in einem Nu betrunken gemacht werden kann (ibid. zwischen V 3 und 5), und daß ein Bote, den man auffordert ein paar Gläschen zu sich zu nehmen, so rasch wieder von der Flasche

---

[1]) Die den Tatsachen widersprechenden Worte Volpones Celia gegenüber
„Rather applaud thy beauty's miracle;
'Tis thy great work: that hath, no now alone
But sundry times raised me, in several shapes . . ." (III 7)
werden wohl nur als eine Notlüge Volpones, um Celia um so leichter für sich zu gewinnen, aufzufassen sein.

aufsteht, daß er schon geraume Zeit fort ist, wenn einige 30 Zeilen gesprochen sind (In I 2), so beweist das eben nur, daß auch B. J. nicht ohne den Behelf der idealen Zeit auskommen konnte, die nichts weiter ist als das Bewußtsein des Zuschauers vom fortschreitenden Verlauf der Handlung und die weder den Gesetzen des Intellekts noch denen der Natur unterworfen ist. Und wenn wir daher in der späteren Untersuchung zu dem Schluß kommen, daß eine mehr oder weniger große Zwischenpause zwischen zwei Geschehnissen anzunehmen ist, so geht dies auf Erwägungen zurück, die mit dem unbefangenen ästhetischen Genießen eines Stückes herzlich wenig zu tun haben.

Aber die für die Entwickelung der Handlung nun einmal unumgänglich notwendige Zeit verstreicht so nur zum Teil während der Ereignisse auf der Bühne. Der Rest wird in die bei der Wiedergabe allerdings nicht immer zum Ausdruck gebrachten Pausen zwischen den einzelnen Scenen verlegt, wobei der Dichter keinen Unterschied macht zwischen Zwischenakts- und Zwischenscenenpausen, derart, daß größere Unterbrechungen in erstere, unbedeutendere in diese zu liegen kämen, wie auch der Beginn eines neuen Tages durchaus nicht immer mit einem Aktanfang zusammenfällt. Leichten Herzens scheint er es jedoch nicht zu tun; denn es verrät sich die Tendenz unvermeidliche Pausen der Handlung lieber wenigstens teilweise — und damit für den Zuschauer ganz — durch anderes Geschehen auszufüllen, gegebenenfalls sogar durch Einschieben von Episoden. Recht bezeichnend dafür ist die in Tub IV 1 beigefügte, absolut bedeutungslose Scene, die nur den Zweck hat Metaphor Zeit zu lassen nach Kentish Town zu kommen, was Gi. mit vollem Recht als „awkward effort to save appearances" (Bd. VI S. 203) charakterisiert. Ebenso soll wahrscheinlich während der Episode in Epi. IV 5 Morose Zeit finden bei seinem Rechtsbeistand Rat zu erholen, die Unterhaltungen in New II 4 und 5 gestatten Frank sich inzwischen als Dame zu verkleiden und sich so in die Gesellschaft einzuführen und schließlich dürfte auch die Mehrzahl der Dienstbotenscenen (z. B. Case IV 1 nach Gi.) ähnlichen Absichten des Dichters ihr Dasein verdanken.

c) Analyse der Dramen.

Gehen wir nach diesen einleitenden Bemerkungen zu einer Prüfung der einzelnen Stücke über! Es erschien notwendig eine ziemlich eingehende Analyse vorzunehmen, weil für unsere Schlußfolgerungen eine sichere Grundlage hergestellt werden muß; auf deren Fehlen sind so manche irrtümliche Angaben über Ort und Zeit in B. Js Stücken (siehe später) zurückzuführen. Um aber diesen Teil nicht über Gebühr anschwellen zu lassen, mußten wir es uns versagen mit den Feststellungen auch zugleich den Weg, auf dem wir zu ihnen gelangt sind, anzugeben, selbst dann, wenn sie sich nicht mit denen Gis decken. Doch konnte die Art der Beweisführung an verschiedenen Beispielen illustriert oder wenigstens angedeutet werden. Ausgegangen wurde bei der Neueinteilung von der ursprünglichen Fassung der Stücke, wie sie die leicht zugängliche Ausgabe von 1811 wiedergibt. Nur in den 2 Stücken, in denen die Originalausgaben versagen, in Case und Sej., wurde der Einfachheit halber nach Gi. zitiert. Das Zusammenfassen mehrerer Originalscenen bedeutet Zusammengehörigkeit nach Ort und Zeit. Gis Varianten[1]) wurden in allen den Fällen beigefügt, in denen eine neue Sceneneinteilung oder eine materielle Abänderung seiner Ortsbestimmungen angebracht erschien. Ferner soll durch Numerierung der scenischen Bilder die Anzahl der ziemlich sicher voneinander verschiedenen Schauplätze festgestellt und zugleich die spätere Wiederkehr eines früheren Bildes angezeigt werden[2]).

Case beansprucht wenigstens 8 verschiedene Schauplätze, die nahe beieinander in und vor den Toren Mailands liegen. Es erstreckt sich über einen unbestimmten, nicht sehr großen Zeitraum, von dem die Geschehnisse dreier Tage sich auf der Bühne abspielen, während die Pausen groß genug anzusetzen sind um die Handlung glaubhaft erscheinen zu lassen. Dieses Stück ist nur in

---

[1]) Benützt wurde für gewöhnlich die neueste Ausgabe, die von Schelling 1910.

[2]) Es liegt auf der Hand, daß hierdurch nur die Mindestzahl der Bühnenbilder, die eine textlich genaue Wiedergabe mit modernen scenischen Mitteln beanspruchen würde, zum Ausdruck gebracht wird. Doch muß erneut erklärt werden, daß so eigentlich ein ihr fremdes Element in die Ortsauffassung B. Js hereingetragen wird.

einer schlechten [1]) Fassung aus der Zeit B. Js erhalten, in einer Quarto von 1609, während es in der F 1616 fehlt. Bis III 5 findet sich eine unbeholfene Scenennummerierung, während von da ab der Text ungegliedert weiterläuft. Gi. hat als erster eine Einteilung in Akte und Scenen vorgenommen, der sich bis jetzt alle Ausgaben anschlossen, von der aber in folgendem doch einige Male abgewichen wurde, und zwar aus nachstehenden Gründen: I 3 und II 1 (bei Gi.) gehören örtlich und zeitlich zusammen, während dann eine längere Pause eintritt. Auch ist durch den Aktschluß nach II 1 (von Gi.) die Exposition der Handlung, deren Mittelpunkt Jaques bildet, vollständig in den 1. Akt verlegt. Gi. III 3, IV 1 und 2 gehören zeitlich und ziemlich sicher auch örtlich zusammen, während sich wieder eine größere Pause anschließt. Auch inhaltlich bilden sie eine von dem Folgenden scharf getrennte Einheit. Die Entdeckung des Diebstahls durch Jaques gehört technisch wohl noch in den 4. Akt. Der erste Aktschluß wird spannender, der Schluß von III und IV wird dann nicht von Episodenfiguren zum Abflauen gebracht, wie es schon an und für sich bei II der Fall ist, und schließlich wird auch dadurch, daß, wie ja schon bei I, in den neugeschaffenen Aktanfängen Dienstbotenscenen den für die Handlung wichtigen Scenen vorangehen, eine dramatische Steigerung in den einzelnen Akten erzielt. Es ergibt sich folgendes Bild:

I. 1. Eine Halle (Atrium), mit der Pförtnerloge Junipers im Hintergrund [2]). (Bb. 1) [3]).

2. Ein Zimmer im Palast des Grafen Ferneze (möglich ist auch Beibehaltung der vorigen Örtlichkeit, Bb. 2?) ezn. [3]), da Colonnia schon anlangt.

3. Die Straße vor Jaques' Haus (Bb. 3) | Gi. sc. 3 The street before . . . und II 1 The courtyard at the back of Jaques' house. an.

II. 1. Bb. 1. (weniger wahrscheinlich ein Zimmer) | Gi. II 2 A room . . . Mit dieser Scene beginnt ein neuer Tag, an dem Maximilian zurückkehrt.

---

[1]) Gi. Bd. 6 S. 320: „It is printed with a degree of negligence and ignorance beyond example".

[2]) Wir müssen uns Juniper als eine Art Hausmeister vorstellen, der gleichzeitig nebenher das Schuhmacherhandwerk betreibt.

[3]) Abkürzungen vgl. S. 3.

2. Ein Garten (? Angelo sagt:
„those sad moods of yours
That make you choose these solitary walks")
(Vb. 4)] Gi. II 3 Another room. angl.
3. Vb. 1] Gi. II 4.
III. 1. Vb. 3. bn. II 2.
2. Der Hof hinter Jaques' Haus (Vb. 5) angl.
3. Eine Gallerie im Schlosse (Vb. 6)] Gi. III 3, IV 1
A room, IV 2 Another room. angl. III 1.
IV. 1. Vb. 1] Gi. IV 3. Damit beginnt ein 3. Tag, in dessen
Verlauf Chamont heimkehrt.
2. Vb. 5] Gi. IV 4.
3. Vb. 2?] Gi. IV 5.
4. Ein anderer Teil des Hofes, etwas entfernt von dem Versteck des Geldes (Vb. 7)] Gi. V 1 The court at the back of Jaques' house. bn. IV 2.
V. 1. Vb. 1 (oder Straße vor dem Palast Vb. 8?)] Gi. V 2.
2. Straße nahe dem Ponte Valerio (Vb. 9?)] Gi. V 3
bn. IV 4.
3. Vb. 2?] Gi. V 4. bn.

Trotzdem der Dichter genügend Zeit zur Verfügung hat, müssen wir es mit in Kauf nehmen, daß Christophero in IV 4 schon nach 30 Zeilen genarrt von einem Stelldichein zurückkehrt, wie ja auch die kurze Spanne Zeit zwischen dem Diebstahl des Geldes und der Anhängigmachung der Klage vor dem Grafen weder die Trunkenheit der Diebe glaubwürdig noch die Worte des Grafen „Mass, who was it told me, that a couple of my men were become gallants of late" (V 3) gerechtfertigt erscheinen läßt.

Das Haus Jaques' dürfte in der nächsten Nachbarschaft des Palastes liegen, vielleicht mit dem Garten daran anstoßend.

In führt uns an mindestens 11 verschiedene Plätze und erstreckt sich über eine Zeit von ungefähr 6 Uhr morgens bis ungefähr 3 Uhr nachmittags.

I. 1. 2. Vor Knowells Haus (Vb. 1). Es ist früh am Tage.
3. Ein Zimmer in diesem (Vb. 2). an.
4. Vor Cobs Haus (Vb. 3). Es ist 6 Uhr morgens. gl.
5. Ein Zimmer in diesem (Vb. 4). an. (Es ist „some half hour to seven").

II. 1. 2. 3. Eine Halle in Kitelys Wohnung oder die Straße davor (Bb. 5)] Gi. sc. 1 The Old Jewry. A hall in Kitely's house. an. (Kitely „the bell rings to breakfast“).

4. 5. Moorfields (Bb. 6) 4] Gi. 2 Moorfields 5] sc. 3 Another part of Moorfields. Die Scene bleibt möglicherweise nach 4 einen Augenblick leer. ezn. I 3.

III. 1. 2. Ein Zimmer in der Windmill Tavern (Bb. 7) an.

3. 4. 5. Kitelys Warenhaus (Bb. 8). bn.

6. 7. Ein Zimmer in der Wohnung von Justice Clement. (Bb. 9). an.

IV. 1.—3. Ein Zimmer bei Kitely (Bb. 10). angl.

4. Bb. 3. ezn. III 7.

5. Eine Straße (Bb. 11)] Gi. sc. 3 A room in the Windmill Tavern. bn. IV. 3.

6. 7. Eine Straße (eventuell die vorige, am wahrscheinlichsten Coleman Street; nach 6 bleibt sie einen Augenblick leer, Bb. 12 ?) 6] Gi. sc. 4 The Old Jewry, 7] Gi. sc. 5 Moorfields. bn. Es ist zwischen 1 und 2 Uhr.

8. Bb. 10. Es ist 2 Uhr vorbei.

9. Bb. 11? 12? kn. 6 (obwohl Formal in der Zwischenzeit betrunken gemacht und seiner Kleider beraubt wurde) und 7.

10. Bb. 3. bn. 6, kn. 8.

11. Bb. 11? 12? kn. 9, obwohl Brainworm schon in anderer Verkleidung auftaucht.

V. Bb. 9. an.

Obwohl sich gegen das Ende zu die Ereignisse etwas drängen und 2 Verkleidungen vorgenommen werden, erscheint es doch nicht unwahrscheinlich, daß die Handlung sich tatsächlich in den paar Stunden abspielt. Wenn Edward, auf den ersten Blick in Bridget verliebt, sie unmittelbar darauf heiratet, so ist dies nicht das einzige Beispiel eines so raschen Entschlusses in B. Js. Dramen (ähnlich Alch., Barth., New. Tub., wo von Liebe kaum oder überhaupt nicht gesprochen wird). Die Schauplätze der einzelnen Handlungen liegen eng beisammen. Cob wohnt ganz nahe bei Clement (III 7), dessen Haus in der Coleman Street steht (III 1). Deren süd-

liche Verlängerung ist das Old Jewry, wo sich Kitelys Warenhaus und Wohnung befindet (I 4) und wo auch die Windmill Tavern anzusetzen ist (I 2)[1]), während nördlich davon die Moorfields schon vor den Toren der Stadt zu Knowells Haus führen. Als Straßen von IV 5, 6, 7, 9 und 11 werden wir eine der eben genannten annehmen dürfen. Der Schauplatz der Handlung war in der Quartausgabe von 1601 Florenz. In der Folio 1616 wurden englische Namen und Londoner Örtlichkeiten dafür eingesetzt.

Out erstreckt sich über 3 aufeinanderfolgende Tage, vom Mittwoch bis Freitag Abend, und zeigt anscheinend 11 verschiedene Örtlichkeiten, die teilweise im Chorus angegeben werden.

I. Auf dem Lande (Bb. 1).

II. 1.—3. Vor Puntarvolos Landsitz. (Bb. 2.) Es ist anscheinend Abend, und da II auf I mit nur geringer Zwischenzeit folgt, so dürfte der Beginn des Stückes auf den Nachmittag anzusetzen sein. Alle Personen dieser Scene sind am folgenden Tage schon in London, weshalb wir die bisherigen Örtlichkeiten unweit der Stadt annehmen müssen.

4.—6. Ein rückwärtiges Zimmer in Deliros Wohnung in der City. (Bb. 3.) Der 2. Tag hat begonnen. Es ist Vormittag.

III. 1.—6. In der Paulskirche (Bb. 4). bu. Mittag rückt heran.

7. 8. Auf dem Lande (Bb. 1?). Da in den folgenden Scenen der 3. Tag schon begonnen hat, so ist es zweckmäßig als Zeit dieser Scenen eine beliebige Stunde des 3. Tages anzunehmen, da wir die Zwischenzeit zwischen dem 1. Tag und diesem Geschehen so groß wie nur möglich ansetzen müssen, damit Sordidos Entschluß sich aufzuhängen dramatisch motivierter erscheint.

9. Saviolinas Zimmer bei Hofe (Westminster) (Bb. 5). Es ist Vormittag.

IV. 1. 2a) bis zum Exit von Macilente Bb. 3. bu.

2b) Ein anderes Zimmer in Deliros Haus (Bb. 6). Da die Quarto von 1600 diese Scene nochmals teilt, so

---

[1]) Nach Plänen aus jener Zeit liegt der Windmill Court in der Coleman Street.

beginnt auch Gi. eine neue Scene mit der Bezeichnung Another room in the same, was unnötig ist. an.

3.—6. Die Straße vor der Wohnung des Notars nahe der Börse (Bb. 7.)] Gi. Puntarvolo's lodgings: sicher ein Irrtum. an. oder kn.

7. Fungosos Zimmer (in Deliros Haus? Bb. 8?)] Gi. A room in Deliro's house. an, ungefähr eine Stunde nach IV 2.

8. Bb. 7.] Gi Puntarvolo's lodgings, bn., vielleicht an.

V. 1. Die Stufen zum Palast (Westminster) (Bb. 9.)] In der Mermaid Series 1 und 3 The hall of the palace: ein Irrtum. bn.

2. Bb. 5. an.

3. Bb. 9. kn.

4.—7. Ein Zimmer in der „Mitre“ (Bb. 10.) Es ist supper-Zeit. Zwischen 3 und 5 beträchtliche Zwischenpause.

8. Bb. 3? Nach kurzer Pause. Deliro will eben zu Bett gehen.

9. Bb. 10. ezn.

10.11. Im Schuldgefängnis (Counter) (Bb. 11). kn.

Die Schauplätze liegen also in der City of London, in Westminster und nicht sehr weit vor den Toren der Stadt. Die Ereignisse sind, vielleicht mit Ausnahme der so nicht ganz glaubhaft wirkenden Episode von Sordido, trotz der zweimaligen Neuausstaffierung Fungosos zeitlich nicht über Gebühr zusammengedrängt.

Cynth. spielt auf 5 oder 6 verschiedenen Schauplätzen, die alle im Tempetal liegen (vergl. Induction: „the scene Gargaphie[1]), which J do vehemently suspect for some fustian country“ . .) und beansprucht 1 Tag und die darauf folgende Nacht.

I. Das Tempetal. Eine Quelle (Bb. 1).

II. Ein Vorraum zum Empfangszimmer bei Hofe (Bb. 2).] Gi The court. Wir hören im Verlaufe des Aktes, daß es ein Viertel nach 11 Uhr ist. In der Zwischenzeit sind Merkur und Kupido als Pagen in den Dienst von Höflingen getreten. Wenn sie nun über alle Eigen-

[1]) Gargaphia. Ovid Met. III 2 (ed. Lemaire Paris 1821 III S. 237).

heiten ihrer Herren Bescheid wissen und Merkur auch den Charakter aller anderen Personen genau zu schildern vermag, so müssen wir annehmen, daß sie diese Kenntnis ihrer göttlichen Natur verdanken und nicht etwa dem Umstand, daß sie schon geraume Zeit ihre Funktion versehen haben, und müssen dementsprechend die Pause zwischen I und II möglichst kurz ansetzen, zumal auch die Personen des ersten Aktes in der Reihenfolge eintreten, in der sie den früheren Schauplatz verlassen hatten.

III. 1.—4. Ebenda (Bb. 2.) 1] Gi. An apartment at the court, 2.—4.] Another apartment . . ku.

5. Das Zimmer des Asotus (Bb. 3).] Gi. Another apartment in the same. bu. oder ezu.

IV. Das „Nymphs' Chamber" im Palast (Bb. 4)] Gi. An apartment in the palace. Wir hören, daß es 5 Uhr vorbei ist. angl.

V. 1.—5. Eine Gallerie im Palast (Bb. 5.) oder Bb. 2. 1] Gi. The same 2.—5.] Another room in the same. Kurze Pause zwischen IV und V 1, vielleicht auch zwischen V 1 und 2. In letzterem Falle könnte V 1, allerdings mit geringerer Wahrscheinlichkeit, das Nymphs' Chamber zeigen.

6.—11. Der Thronsaal (Bb. 6., weniger wahrscheinlich die Gallerie). Gi. gibt keinen Schauplatz an. ezu. Eine Zeitangabe finden wir gegen das Ende zu (sc. 11): „Let us conclude them [= the revels] with declining night."

Die Örtlichkeiten sind, mit Ausnahme derjenigen des 1. Aktes und vielleicht von III 5, auf ein Gebäude beschränkt. Die Zeitdauer ist ausreichend bemessen.

Poet. hat vielleicht 7 verschiedene Schauplätze, die alle in Rom liegen. Die Handlung verläuft ungezwungen in 1 Tag.

I. Ovids Studierzimmer (Bb. 1). Es ist Vormittag (Tibull sagt sc. 3 Good morrow).

II. Ein Zimmer in der Wohnung des Albius (Bb. 2). Noch vor oder schon gegen Mittag.

III. Die Via Sacra (Bb. 3).] sc. 5 wird von Nicholson als sc. 2 ohne besondere Ortsangabe abgetrennt, Gi.

stellt sie zusammenhangslos an das Ende des Stückes. Es scheint Nachmittag zu sein.

IV. 1.—3. Bb. 2. angl.

4. Ein Zimmer im Hause des Lupus (oder dessen Zimmer im Palast). (Bb. 4).

5. 6. Ein Zimmer im Palast (Bb. 5). ku. IV 3 und 4.

7.—9. Der Platz vor dem Palast (Bb. 6). 7.] Gi. sc. 4: A street before the palace. Im Verlauf von 7 bleibt die Bühne einen Augenblick leer, und hier beginnt Gi. eine sc. 5, für die er keine Örtlichkeit angibt. 8, 9] Gi. 6. An open space before the palace. Bei Schelling Scenennummern verdruckt. bu.

V. Der Thronsaal (?) im Palast (Bb. 7). bu. IV. 6.

Es fällt auf, daß dem Crispinus vorgeworfen wird, er habe Horaz „at sundry times, as by several means, and in sundry places" (V 3) verleumdet, wo doch sein Groll gegen diesen höchstens vom Vormittag, wahrscheinlicher vom Nachmittag des gleichen Tages datiert.

Die Handlung von **Volp.** beginnt in der Frühe und endigt noch vor Nacht.

I. Ein Zimmer in Volpones Haus (Bb. 1.) Das Stück wird eingeleitet durch die Worte:

„Good morning to the day, and next, my gold."

II. 1.—3. Vor Corvinos Haus am Markusplatz (Bb. 2). bu.

4. Bb. 1. bu.

5.—7. Ein Zimmer in Corvinos Haus (Bb. 3) ku. 3, sc. 6 bu. 4.

III. 1. 2. Eine Straße (Bb. 4) an.

3.—5. Bb. 1 an. Etwa 3 Stunden nach dem 1. Akt.

6. 7 a) Ein Vorzimmer in Volpones Haus (Bb. 5) an.

6] Gi. sc. 3 The passage leading to Volpone's chamber.

7] Gi. sc. 4 Another part of the same.

sc. 5 A closet opening into a gallery.

sc. 6 Volpone's chamber.

7 b) 8. 9. Bb. 1 an[1]).

---

[1]) Dieser von Gi. völlig abweichenden Scenenanordnung liegen folgende Erwägungen zugrunde. Volpones Ruhelager steht in einem Alkoven (Hinter-

IV. 1.—3. Am Rio Alto (? „since we are met here in this „height“ of Venice“ sc. 1; Bb. 6)] A street. angl. III 3.

4.—6. Der Senat (Scrutineo) (Bb. 7) bn. In sc. 5 wird nach Volpone gesandt, der schon in sc. 6 vor Gericht erscheint.

V. 1.—3. Bb. 1. ezn. Während der 2. Hälfte von 2 wird Volpones angeblicher Tod in der Stadt bekannt und führt die vermeintlichen Erben ins Haus.

4. Ein Vorzimmer (Halle) in Politicks Haus (Bb. 8) Wohl kn.

5. Bb. 1. kn. sc. 3. Es ist noch nicht Nacht. In der Zwischenzeit wird ein Polizeidiener aufgesucht, betrunken gemacht und seiner Kleider beraubt; auch finden Volpone und Mosca Zeit sich zu verkleiden.

6.—9. Der Platz vor dem Senatsgebäude (Bb. 9) 6, 7] Gi. A Street, 8,9] Gi. Another part . . ezn.

10. Bb. 7 an.

11. Wahrscheinlich Bb. 9 an.

12. Bb. 7 an.

Die verschiedenen Örtlichkeiten (wahrscheinlich 9) liegen alle in Venedig und vermutlich nicht sehr weit voneinander entfernt.

---

bühne), dessen Tür (Vorhang) geöffnet oder geschlossen ist. In ersterem Falle stellt er mit dem Vorraum (Vorderbühne) 1 Zimmer vor (ganzes Bühnenfeld). Nach sc. 5 wird die Schlafzimmertür geschlossen und das Übrigbleibende (kleines Bühnenfeld) ist als Vorzimmer [oder Gang] zu betrachten, das noch mehrere andere Ausgänge besitzt [Über Bühneneingänge vgl. Eichler, Germanisch-romanische Monatsschrift III 10 S. 549 ff.). Bonario wird durch den einen in ein Gelaß (closet) hineingeschoben, als Corvino kommt, und kehrt von Argwohn getrieben sofort an die Türe zurück; Corvino und Celia gehen dann im Gespräch in ein anderes Zimmer, während Mosca den Bonario noch einmal dazu bestimmt, in die am Ende des Gelasses befindliche Bibliothek zu treten. Er selbst öffnet dann, zu Beginn der Scene 6 nach Gi., die zu Volpones Zimmer führende Türe und setzt sich zu diesem. Beide hören nun das von dem zurückkehrenden Paar Corvino und Celia geführte Gespräch. Bis zu diesem Augenblick haben wir das Bewußtsein von der Existenz zweier geschiedener Räume; es wird erst verwischt, als Mosca die beiden zum Eintreten auffordert, womit wieder der ganze Bühnenraum der Schauplatz wird. So erklärt sich dann auch ungezwungen das plötzliche Wiederauftauchen Bonarios im entscheidenden Moment.

Die Geschehnisse sind etwas gewaltsam auf einen Tag zusammengedrängt, sodaß die Einheit der Zeit nur in äußerlicher Weise gewahrt bleibt.

Die Handlung von **Epi.** vollzieht sich in etwa 4 Stunden auf wahrscheinlich 6 verschiedenen Schauplätzen, die alle in London liegen.

I. Ein Zimmer in Clerimonts Wohnung (Bb. 1).
II. 1. 2. Ein Zimmer bei Morose (Bb. 2) angl.
3. 4. Ein Zimmer im Hause Daws (Bb. 3) fn.
5. Bb. 2. fn.
6. Auf der Straße nahe bei Moroses Wohnung (Bb. 4) an.
III. 1.—3. Ein Zimmer in Otters Haus. (Bb. 5) fn.
4. 7. Bb. 2 angl. Nach 7 ist die Pause für das Gastmahl anzusetzen.
IV. 1. 2. Bb. 2.
3.—7. Eine lange, offene Gallerie, mit einem Gemach an beiden Seiten (Bb. 6) an. Es wird Abend.
V. Bb. 2. Nach einer Pause, in der die schon in der dritten Scene auftretenden Otter und Cutbeard herbeigeholt und instruiert werden, sowie sich verkleiden.

Die Kürze der Zeit, in der sich diese Ereignisse abspielen, beeinträchtigt die Wahrscheinlichkeit in keiner Weise; denn B. J. hat alles gut motiviert und zugleich dafür gesorgt, daß nicht etwa die Entfernung der einzelnen Örtlichkeiten voneinander ein Hemmnis für den glatten Ablauf der Handlung bilden könnte: Daws Wohnung liegt „in the next street to“ Morose und „right over against the barber's“ (I 2), Otter ist Moroses Nachbar, der „but over the way, hard by“ wohnt (III 3), und Clerimonts Zimmer kann ebenfalls in der Nähe dieser Orte angenommen werden. Mit Ausnahme von zwei nicht sehr großen Pausen besteht Kontinuität des zeitlichen Verlaufs.

Es dürfte interessieren diesen Feststellungen Drydens Examen of the Silent Woman gegenüberzustellen[1]): „[the length of the action . .] is so far from exceeding the compass of a natural day, that it takes not up an artificial one. 'Tis

---

[1]) ed. Arnold S. 71.

all included in the limits of three hours and a half, which is no more than is required for the presentment on the stage . . . The scene of it is laid in London; the latitude of place is almost as little as you can imagine: for it lies all within the compass of two houses, and after the first act, in one. The continuity of scenes is observ'd more than in any of our plays, except his own Fox and Alchymist. They are not broken above twice, or thrice at most, in the whole comedy.“

Alch. hat beinahe Einheit des Ortes, da zwei Schauplätze, ein Vorderzimmer und die Straße davor, ohne merkliche Beengung für die Handlung ausreichen. Die Scene ist London.

I. Ein äußeres Zimmer im Hause Lovewits (Bb. 1).] Gi.: A room. Wir müssen annehmen, daß es früh am Morgen ist, da Subtle I 5, als er Mammon kommen sieht, ausruft
„O, J did look for him
With the sun's rising: 'marvel he could sleep“
und wir zu glauben geneigt sind, daß Mammon ihn wirklich nicht lange warten ließ.

II. Bb. 1] Gi. An outer room . . an.

III. 1. Die Straße vor dem Haus (Bb. 2). Eine Stunde ist seit II 5 verstrichen.

2.—5. Bb. 1. an. Da wir vernehmen, daß die Sachen, die Mammon „against afternoon“ schicken wollte (II 3), schon da sind (2), und da in sc. 3 Face sich über Dappers Ausbleiben ärgert, der für 1 Uhr bestellt worden war (I 2), so müssen, trotz des oben Gesagten, die beiden ersten Akte am späten Vormittag spielen. In sc. 5 wird das Kommen Mammons angekündet, der 2 Stunden nach II 3 zurückkehren sollte.

IV. Bb. 1. 4] Gi. Another room in the same 5] do 6] do. Die Wahrscheinlichkeit wird durch die Annahme nur eines einzigen Schauplatzes für diese Scenen durchaus nicht verringert. Höchstens könnte für sc. 6 ein anderes Zimmer mit einiger Berechtigung in Frage kommen. Die Handlung wird 3- oder 4 mal für einen

Moment unterbrochen [wie es Gi. ja auch selbst nach sc. 2 annimmt] an.

V. 1.—3. Bb. 2. an. Es ist noch nicht spät am Nachmittag (2).
4.—6. Bb. 1. 5] Gi. A room . . . 6] Gi. An outer room . . kn.

Wenn auch Gis Bemerkung (IV S. 192) „it occupies no more time than the representation demands" mit Rücksicht darauf, daß der Prolog als Vorstellungsdauer 2 Stunden angibt, unzutreffend ist, so wird doch eine gewisse zeitliche Kontinuität gewahrt. Aber das geschieht auf Kosten der Glaubwürdigkeit. In der Zwischenzeit zwischen 11 (?) und 3 oder 4 (?) Uhr überstürzen sich die Ereignisse, besonders gegen das Ende zu. Faces wiederholter Wechsel der Verkleidung beansprucht allerdings keine Zeit; aber es ist nicht gut möglich, daß er in einem Nu (während V 1) seinen Bart abrasieren und seine Bedienstetenlivree anziehen kann. Ebenso wenig glaubhaft erscheint es, daß Dame Pliant in der Zeit zwischen III 4 und IV 2 herbeigeholt werden kann. Die Einberufung einer Puritanerversammlung und ihr Verhandeln in der Zeit zwischen III 2 (ja sogar III 3, da in der ersten Hälfte dieser Scene die Waren Mammons von Wholesome und Ananias noch taxiert und dann gekauft werden) und IV 7 ist noch weniger wahrscheinlich. IV 7 wird Drugger fortgeschickt um einen spanischen Anzug zu holen und bringt diesen V 4 herbei; während dieser Scene wird er nach einem Geistlichen ausgesandt und kehrt mit ihm zurück, worauf noch Pliant sich mit Lovewit vermählt.

Die Handlung von **Barth**. ist auf einen Tag und auf 4 oder 5 verschiedene Plätze beschränkt; diese liegen in London ganz dicht beieinander, da wir in der Induction hören, Littlewit wohne „about the hospital", womit doch wohl das St. Bartholomew's Hospital an der Südseite des Smithfield gemeint ist.

I. Ein Zimmer in Littlewits Haus (Bb. 1). Es ist der Morgen des Bartholomäustages (24. August).

II. Der Jahrmarkt auf dem Smithfield. Die Vorderseite von Ursulas Bude mit dem Stande des Leatherhead usw. (Bb. 2). Am Anfang ziemlich lang gleichlaufend mit dem vorigen Akt.

III. Bb. 2. an. oder kn.

IV. 1.—3. Ein anderer Teil des Jahrmarktes. Die Rückseite von Ursulas Bude mit dem Fußblock (Bb. 3). 3] Gi. Another part of the fair. angl. In sc. 3 hören wir zu unserem Erstaunen, daß noch nicht 2 Stunden seit I 5 vergangen sind.

4. 5. 6 a) (Bis zum Eintritt von Quarlous und Edgworth) Bb. 2. an. 3 und bn. III 6.

6 b) Bb. 3. kn. 4. Wir erfahren in dieser Scene, daß „some hours" seit IV 3 verflossen sind, was natürlich der Sachlage nach ganz ausgeschlossen ist, mithin ein Zeitirrtum B. Js. zu sein scheint. Trotzdem ist es angebracht hier zu erwähnen, daß in diesem Stück von IV 3 ab die Zeit sehr rasch vorwärts schreitet und zwar nicht in den Pausen, deren es kaum gibt. Wir haben allen Anlaß zu glauben, daß es in dem folgenden Akt spät am Nachmittag ist[1]), obwohl die Pause vor ihm möglichst kurz angenommen werden muß, gerade noch hinreichend für eine neue Verkleidung von Overdo und Quarlous.

V. 1. Ein anderer Teil des Jahrmarkts. Die Puppenspielbude (Bb. 4).

2. Bb. 2? 3? oder ein anderer Teil des Jahrmarkts (Bb. 5?) angl.

3.—6. Bb. 4. sc. 4 kann nicht viel mehr als eine halbe Stunde nach IV 5 sein.

Den Schauplatz von **Dev.** bilden anfänglich eine nicht bestimmbare Örtlichkeit und dann höchstens 7 verschiedene Punkte von London. Das Stück beginnt in der Frühe und endet in der Nacht.

I. 1. Ein absichtlich unklar gehaltener Ort. Zu Beginn dürfte die Handlung in der Hölle vor sich gehen, während das Ende der Scene uns vor das Haus Fitzdottrels führt. (Bb. 1). Es ist morgens.

2.—4. Die Gasse vor Fitzdottrels Haus (Bb. 2). an.

5.—7. Ein Zimmer in diesem (Bb. 3). kn.

---

[1]) Es ist dabei nicht einmal nötig die auf diesen Akt hinweisenden Worte in III 4, daß „at night" das Puppenspiel vor sich gehen wird, allzu wörtlich zu nehmen, nachdem der Begriff night durchaus nicht eindeutig ist.

II. 1.—5. Bb. 3. ku.

6. 7. a) (Bis zum Wiederauftreten Pugs). Die Straße zwischen Fitzdottrels Haus und Manlys Zimmer in Lincoln's Inn (Bb. 4 · 2?)[1]) angl. 6, 7a]Gi. 2 Manly's Chambers in Lincoln's Inn, opposite Fitzdottrel's house.

7. b) 8 Bb. 3.]Gi. Another room in Fitzdottrel's house. au.

III. 1.—4. 5 a) (bis zum Gespräch Meercrafts mit Pug) Bb. 3. ku.

5. b) Die Gasse vor Lady Tailbushs Wohnung (Bb. 5, 2?) au.

6. Eine Halle in Lady Tailbushs Haus (nicht unmöglich vorige Örtlichkeit Bb. 6 5?) au.

IV. 1.—5. Ein Zimmer darin (Bb. 7) 5]Gi. 2 Another room in the same. Die Mittagspause ist verstrichen.

6. 7. Ein anderes Zimmer (Bb. 8). angl.

V. 1. 2. Bb. 6? 7? 2]Gi. Another room . . Es ist schon dunkel. bu. IV 6.

3.—5. Bb. 7?]Gi A room in Fitzdottrel's house. au.

6. 7. Eine Zelle im Newgate-Gefängnis (Bb. 9). bu.

8. Bb. 7 oder 8.]Gi A room in Fitzdottrel's house. bu.

Die Zeit von einem Tag ist für den Ablauf der Handlung ausreichend, zumal die räumlichen Entfernungen keine Rolle spielen. Lady Tailbush wohnt ganz nahe bei Fitzdottrel („in the lane here" III 5), ebenso Eitherside („here in the lane" IV 5).

Staple führt uns in dem Zeitraume vom Morgen bis zum Nachmittag, der recht reichlich bemessen ist, an 4 oder 5 verschiedene Schauplätze. Die Scene ist London. Die Nachrichtenzentrale ist „newly erected . . . in the house, alnost on the same floor" wie Pennyboy juniors Zimmer (I 2).

I. 1.—3. Das Zimmer Pennyboy juniors (Bb. 1). Es schlägt 6 Uhr.

---

[1]) Es wurde wahrscheinlich von 2 Logen aus gespielt, die an die Oberbühne anstoßen und deren Vorderwand, einen Winkel mit dieser bildend, gegen den Zuschauerraum zu gebrochen ist, oder von Oberbühne und Loge, vgl. dazu auch Skemp (Sh. Jb. 45 S. 101 ff.) und Neuendorff (S. 108).

4. 5. Ein Vorzimmer zum Büro (Vb. 2). 5 an. 3.
II. Eine Halle (Vorzimmer) bei Pennyboy senior (Vb. 3). angl.
III. 1.—3. Das Geschäftszimmer der Zentrale (möglicherweise das äußere Zimmer Vb. 2. oder 4). bn. Die dinner-Zeit naht.
4. Vb. 3. Während des Mittagessens.
IV. Das Apollozimmer im „Devil“ (= wirtshaus) (Vb. 5). Nach dem Mittagessen und ungefähr $1^1/_2$—2 Stunden nach der vorigen Scene, Broker „hath been dead to us almost this hour“ IV 3).
V. 1.—3. Vb. 1, wahrscheinlich bn.
4.—6. Vb. 3. angl.

Der Schauplatz von **New.** ist Barnet, ein Dorf etwas nördlich der City. Die Handlung spielt sich vollständig in einem Gasthaus und auf dessen Hofe an wahrscheinlich 4 verschiedenen Stellen ab und erstreckt sich über einen Tag, da sie zur Frühstückszeit beginnt und spät abends endet.

I. Ein oberes Zimmer eines Gasthauses (Vb. 1). Frühstückszeit (I 3).
II. 1.—3. Ein anderer Raum (Vb. 2). kn.
4.—6. Wahrscheinlich Vb. 1. sc. 6 bn. 3, also sc. 4 an. oder kn. 3.
III. 1. Ein Gesindezimmer (Vb. 3). ezn. Während dieser Scene wird oben das Mittagessen eingenommen.
2. Wahrscheinlich Vb. 1. kn. oder an. Die Stunde nach dem dinner.
IV. 1. Vb. 3.
2. Der Hof (Vb. 4). angl.
3.—4. Vb. 1. Die Stunde nach dem Abendessen.
V. Vb. 1? bn.

Die wenigen Ereignisse des 4. Aktes füllen den ganzen Nachmittag aus. Überdies sind die Scenen dieses Aktes so unter sich und mit dem vorhergehenden Akt verbunden, daß wir Kontinuität annehmen müssen und nicht einmal eine Pause für das Abendessen ansetzen können. Pinnacias Kutscher, dessen Ankunft III 2 gemeldet wird, verlangt erst IV 1 zu trinken, während Pinnacia selbst in der 2. Scene vom Wirt begrüßt und zu einem Besuch

bei Lady Frampul aufgefordert wird, welcher Einladung sie in der 3. Scene nachkommt. (Unterbrechung nach 2. außerordentlich unwahrscheinlich).

Mag. geht auf nicht mehr wie 2 verschiedenen Schauplätzen, und vom Beginn des 2. Aktes an auf dem gleichen, vor sich. Es setzt kurze Zeit vor dem Mittagessen ein und endet vor dem Abendessen; dabei verläuft die Handlung trotz der Zusammendrängung ganz ungezwungen.

I. Die Straße vor dem Haus der Lady Loadstone (Bb. 1). Compass und sein Bruder „now have hope of dinner“ (I 5).

II. Ein Zimmer in diesem, wahrscheinlich eine Art Halle oder Vorzimmer, das zum Speise- und zum Schlafzimmer der Lady führt. (Bb. 2). angl.

III. Bb. 2. 2] Gi. Another room und nach 18 Zeilen, die 3. Scene mit umfassend, Another room, 4, 5] Another room . . Da die Gäste „within at dinner“ „at high eating“ sind (1), so ist eine kleinere Pause verstrichen.

IV. Bb. 2. 1—6] Gi. A room 7] Gi. 2 Another room 8] Another room. ku. Eine kleinere Pause ist nach 6 oder 7 denkbar.

V. 1.—6. Bb. 2. 2] Gi. 2 Another room 3] 3 do. 4, 5, 6] 4 do. ku. oder bu. Nach 1, 2, 3 ist die Bühne leer, ob vorübergehend oder für eine, allerdings höchstens nur ganz kurze, Weile, ist nicht zu entscheiden.

7. 8. Bb. 2. bu.] Gi. 5.

9. 10. Bb. 2.] Gi. 6. an.

Es ist dazu zu bemerken, daß zwar Gründe für die Annahme sprechen, daß mehrere Scenen (besonders IV 8, V 2, 4 (5, 6)) in einem zweiten Zimmer sich abspielen, daß sie aber, da die Beschränkung auf einen einzigen Schauplatz der Natürlichkeit in keiner Weise Abbruch tut, nicht durchschlagend genug erscheinen um die Hinnahme von Gis Einteilung zur zwingenden Notwendigkeit zu machen.

Eine Untersuchung von **Tub** ergibt das folgende Resultat:

I. 1. Tottencourt. Vor Tubs Haus (Bb. 1). Es ist früh am Morgen.

2.—4. Kentish Town. Ein Zimmer (oder eine Halle) in Turfes Haus (Bb. 2) angl.
5. Maribone. Vor Preambles Haus (oder eine Halle in diesem) (Bb. 3)] Gi. A room in Justice Preamble's house. bn. 1.
6. 7. Bb. 1. Mehr als eine Stunde ist seit sc. 1 vergangen.

II. Auf dem Weg von Kentish Town nach Pancras (Bb. 4) bn.

III. 1.—5. Kentish Town. Vor Turfes Haus (Bb. 5) 1—3] Gi. 2 Kentish Town. A street 4, 5] The same. Before Turfe's house. bn. Zwischen 3 und 4 ist die Scene für einen Augenblick leer.
6. 7. Pancras (Bb. 6 oder 4?) 6] Gi. 3 Pancras 7] 4 Another part of the same. kn. Nach 6 Unterbrechung.
8. 9. Bb. 5. ezn.

IV. 1 a) Maribone. Ein Zimmer bei Preamble (Bb. 7 oder 3) bn. Es ist gegen 12 Uhr.
1 b) Mit der Bühnenanweisung The scene interloping beginnt eine neue Scene, die wohl irgendwo in oder bei Maribone spielt. (Bb. 8 4?).
2.—5. Ein Wegkreuz südlich Kentish Town. (Bb. 9) 2, 3] Gi. Country near Kentish Town 4, 5] Another part of the same. Die größere Pause, die zwischen 3 und 4 in Wirklichkeit angenommen werden müßte, und die freilich natürlicher erscheinende Ortsveränderung konnte vom Dichter unter Hinweis auf die Bühnenillusion mit Recht außer Acht gelassen werden. ezn. 1 a. Es ist ungefähr 2 Uhr.
6. Kentish Town (wahrscheinlich Bb. 5) ezn.

V. 1. Die Felder nahe bei Pancras (Bb. 4?)] Gi. . . near Kentish Town. bn.
2.—5. Bb. 6?] Gi. Kentish Town. „'Tis a'most vowre" ezn. 1.
6. 7. Tottencourt. Die Halle (Bb. 10; nicht unmöglich 1)] Gi. Before the house. ezn. Es ist supper-Zeit.
8. Bb. 10] Gi. A. room in the house. bn.

9. Ein anderes Zimmer (Bb. 11) Zwischen 7 und 9 wurde das Abendessen eingenommen.

Die nähere Bestimmung der Örtlichkeiten wird erschwert durch den Umstand, daß sich vieles auf Wegen abspielt. Der Schauplatz ist diesmal ein in jener Zeit rein ländlicher Bezirk „Finsbury Hundred“ in Middlesex, nördlich der City. Da die Entfernungen der einzelnen Orte nicht sehr bedeutend sind (Kentish Town — Pancras, Pancras — Tottencourt, Tottencourt — Maribone je $1/2$ Meile, vgl. John Norden: Speculum Britanniae. The first parte Middlesex 1593 4⁰), so muß der verfügbare Zeitraum eines ganzen Tages (zumal recht geschickt der Valentinstag gewählt wurde) als völlig hinreichend bezeichnet werden.

Einer Analyse von **Sej.** stellen sich die größten Hindernisse entgegen. Dieses Stück ist in keiner der Ausgaben in Scenen eingeteilt, es enthält keine Angaben, daß jemand auf- oder abtritt und ist „upon the whole, the most involved and puzzling drama, in its internal arrangement, that was ever produced“ [1]). Der Schauplatz ist Rom mit vielleicht 16 verschiedenen Örtlichkeiten.

I. 1. Ein Empfangszimmer im Palast (Bb. 1).

2. a) Eine Gallerie, die in das Empfangszimmer einmündet (Bb. 2) an.

b) (Vom Eintritt des Tiberius ab). Bb. 1. an. 2 a, b] Gi. 2 (The former scene continued) A gallery discovered opening into the state room [2]).

II. 1. Der Garten des Eudemus (Bb. 3). An einem der folgenden Tage.

---

[1]) Gi. Bd. III S. 3.

[2]) Den Wechsel des Schauplatzes nach 1 deutet wohl das Aufgehen des Hinterbühnenvorhangs an, während zugleich wahrscheinlich die handelnden Personen abtreten. Zu Beginn von 2 b kehren sie zurück und Sejanus tritt aus der Hinterbühne, die gleichzeitig wieder verhüllt wird, heraus. Nehmen wir aber an, daß die andern während des in der Gallerie ganz nahe ihrer Einmündung stattfindenden Zwiegespräches zwischen Sejanus und Eudemus, von dem sie keine Notiz nehmen, vorne anwesend sind — Analoga dazu finden sich im Bühnengebrauch aller Zeiten — so ist der 1 Akt ein Ganzes mit dem Schauplatz: Ein Empfangszimmer im Palast mit anstoßender Gallerie. Jedenfalls ist aber die Zweiteilung Gis zu verwerfen.

2. Ein Gemach im Palast (Bb. 4 1?) kn.

3. 4. Ein äußeres Zimmer im Hause Agrippinas. (Bb. 5). 3] Gi. A room in Agrippina's house 4] Another apartment in the same. Da Drusus schon im Sterben liegt, so dürfte hier ein neuer Tag begonnen haben. Genauen Aufschluß geben auch die Worte des Tiberius nicht, der II 2 versprochen hatte „Our edict shall forthwith command a court.“ Diese Senatssitzung findet statt in

III. 1. Das Senatsgebäude (Bb. 6). kn.
2. Bb. 4? Wahrscheinlich kn.
3. Ein anderes Gemach (Bb. 7, 1? 2?) an.

IV. 1. Bb. 5. Nach Ablauf einer größeren Zwischenzeit.
2. Ein Gemach im Palast (oder eine Straße, oder eine andere Örtlichkeit (Bb. 1? 4? 10?)] Gi. A street. Irgend wann, am wahrscheinlichsten angl.
3. Eine Dachstube im Hause Agrippinas (Bb. 9). Wiederum ist ein größerer Zeitraum verflossen.
4. Die Straße (vor dem Hause Agrippinas? Bb. 10) oder Bb. 5? Wahrscheinlich kn.
5. Bb. 10?] Gi. 5 Another part of the street. Nach einiger Zeit, die sich nach Stunden oder, weniger wahrscheinlich, nach Tagen bemessen mag.

V. 1. Ein Zimmer im Hause des Sejanus. Bb. 11. Es ist längere Zeit seit IV 4 und damit wahrscheinlich auch seit IV 5 vergangen.
2. Bb. 10?] Gi. Another room in the same. Es ist Mitternacht vorbei.
3. Ein Zimmer im Hause des Regulus. (Bb. 12). gl.
4. Eine Kapelle (Sacellum) in Sejans Hause. (Bb. 13) bn. V 1 und 2.
5. Bb. 11. bn.
6. Ein anderes Zimmer in diesem Hause (Bb. 14) an.
7. Bb. 11 an.

8. 9. Ein Platz vor dem Apollotempel (Bb. 15) 9] Gi. 9 Another part of the same. Es ist Morgen.

10. a) Der Tempel des Apollo Palatinus. (Bb. 16 6?) an. Wir hören das Datum: die Kalenden des Juni.

b) Mit den Worten des Arruntius: J prophesy, out of the senate's flattery . . . beginnt höchst wahrscheinlich eine neue Scene: Auf der Straße? Bb. 10? 15? bn. oder ezn.

Es ergibt sich also folgendes Zeitschema bei reichlichster bezw. knappster Ansetzung der zwischen den Scenen verstreichenden Zeit:

1. Tag	I	oder	I
	Zwischenzeit		Zwischenzeit
2. Tag	II. 1. 2		II. III
	Zwischenzeit?		Größere Zwischenzeit
3. Tag	II 3. 4. III		IV 1. 2
	Größere Zwischenzeit		Zwischenzeit?
4. Tag	IV 1. 2		IV. 3. 4. 5
	Zwischenzeit?		Größere Zwischenzeit
			Nacht V 1—7
5. Tag	IV 3. 4		Tag V 8—10
	Kürzere Zwischenzeit		
6. Tag	IV 5		
Nacht	V 1—7		
7. Tag	V 8—10.		

In Wirklichkeit[1]) umfassen die Geschehnisse dieses Stückes einen Zeitraum von ungefähr 8 Jahren, vom Jahre 23—31. Drusus wird, einige Zeit nach der Verführung Livias [Livillas] durch Sejanus (II 1), im Jahre 23 vergiftet (II 4), Silius stirbt (III 1) im Jahre 24, gegen Cordus wird im Jahre 25 Anklage wegen Hochverrats erhoben (III 1), Tiberius' Abreise von Rom (III 3) und seine Errettung durch Sejan (die IV 1 erzählt wird) fällt ins Jahr 26. Agrippina wird 29 verbannt (IV 4, 5), Drusus im Jahre 30 gefangen gesetzt (IV 5) und die Ereignisse des 5. Aktes tragen sich schließlich im Jahre 31, in der Nacht nach dem 17. und am 18. Oktober zu.

Cat. beansprucht ungefähr 13 verschiedene Schauplätze und zwischen 4 und 8 Tage, deren Geschehnisse auf der Bühne dargestellt sind, mit oder ohne Pausen.

---

[1]) Vgl. Dr. G. F. Hertzberg: Geschichte des römischen Kaiserreiches (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, herausgegeben von W. Oncken) Berlin 1880. 8°.

I. Ein Zimmer in Catilinas Haus (Bb. 1). Es ist früh am Morgen.

II. Ein Zimmer in Fulvias Haus (Bb. 2). Es ist die Tageszeit, welche leichte Damen Frühe nennen. (Fulvia begrüßt Sempronia mit den Worten: „Whither are you thus early addrest?“ 2).

III. 1.—3. Das Marsfeld (Forum? Bb. 3). Kurz nach der Wahl Ciceros zum Konsul.

4. 5. Ein Zimmer in Ciceros Haus (Bb. 4). In 5 hören wir, daß es dunkel ist.

6.—10. Ein Zimmer in Leccas Haus (Bb. 5)]Gi. 3 in Catiline's house (vgl. aber IV 3). Scene 6 beginnt mit den Worten „The night grows on“.

Bis jetzt finden sich keine Andeutungen, die eine Handhabe zu einer genaueren Bestimmung der Zwischenzeit zwischen den verschiedenen Scenengruppen böten. Am wahrscheinlichsten ist, daß II, III 1—3, III 4—5 zeitlich enger zusammen gehören (vgl. die Worte Fulvias gegenüber Cicero III 4.

„I was all
A vapour, when 't [= Verschwörung] was told me: and J longed
To vent it anywhere.“ Die Kunde von der Verschwörung erhielt sie nach dem 2. Akt), während vor II möglicherweise, nach III 5 ziemlich sicher einige Zeit verstrichen ist. Doch können die Vorgänge von I (wie auch II) am Tage der Wahl selbst stattfinden (wir müssen den Wahltag dem Tage des Amtsantrittes gleichsetzen), während die Unterredung Caesars mit Catilina in III 6 nicht gut die in III 2 (und sicher für baldigst) versprochene sein kann. Von III 6 bis kurz vor dem Schluß ist kontinuierlicher Ablauf wahrscheinlich, der eine Nacht und die 2 folgenden Tage in Anspruch nimmt. In 9 sagt Fulvia „it draws toward the morning.“

11. Bb. 4? an.

12. Die Straße vor Ciceros Haus (Bb. 6) fn.

IV. 1. 2. Eine Straße nahe dem Kapitol (Bb. 7; vielleicht ist auch die gleiche Örtlichkeit beibehalten). Es ist morgens.

3. Der Tempel des Jupiter Stator (Bb. 8) fn. Es ist noch keine Stunde seit III 12 vergangen.

4. Bb. 1? Am gleichen Tag.

5. Bd. 4]Gi. The house of Brutus.

6. Ein Zimmer im Haus des Brutus (Sempronias Bd. 9) an., und, unter Berücksichtigung der Worte des Lentulus in IV 4:

„They [die Allobroger] will meet
Soon at Sempronia's house"

ebenso wie 5 ziemlich wahrscheinlich noch am gleichen Tage wie IV 4. Es ist abends.

7. Bd. 4? ku.

8. Der Pons Milvius. (Bd. 10). Etwas später am gleichen Tage.

V. 1. Das Land bei Pistoria (Fesulae Bd. 11). Nach der Lage der beiden Pistoria-Scenen ist die Schlacht ungefähr gleichzeitig mit V 2—4.

2. Eine Straße (oder Platz nahe dem Senatsgebäude, Bd. 12 6? 7?). Der Tag nach IV 8.

3. Bd. 4? (Nicht sehr wahrscheinlich Bd. 12). ku.

4. Das Senatsgebäude (wahrscheinlich Tempel der Concordia, Bd. 13, 8?) ku.

5. Bd. 11 oder nicht weit davon (Bd. 14?) bu. 1.

6. Bd. 8. Nach einer Unterbrechung, die es Petrejus ermöglicht nach Rom zu kommen, die aber natürlich kürzer sein muß als die zwischen IV 4 und V 1.

Ein Zeitschema möge die beiden Grenzfälle veranschaulichen!

1. Tag I	oder	I—III 5 }
Kurze Zwischenzeit		Nacht III 6—10 }
2. Tag II		III 11—IV 8
Kurze Zwischenzeit		Keine Zwischenpause
3. Tag III 1—3		V 1—5
Kurze Zwischenzeit		Keine Zwischenzeit
4. Tag III. 4. 5		V 6
Größere Zwischenzeit		Danach wäre also
{ Nacht III 6—10		Kontinuität gewahrt.
{ 5. Tag III 11—IV 4		
Kurze Zwischenzeit		
{ 6. Tag IV 5—8		
{ 7. Tag V 1—5		
Sehr kurze Zwischenzeit		
8. Tag V 6.		

Die hier behandelten Ereignisse [1]) erstrecken sich über einen Zeitraum von $1^1/_2$ Jahren. Ciceros Wahl (III 1) fand im Juli 64 v. Ch. statt, die nächtliche Zusammenkunft von III 6 ff. in der Nacht vom 6. zum 7. November 63 (der in 8 als Neuigkeit erwähnte Tod Pisos erfolgte schon 64), die Senatssitzung von IV 3 war am 8. November, der Verrat der Allobroger erfolgte in der Nacht des 2. Dezember, während die Geschehnisse von V 5, 6 teilweise (Verurteilung der Verschwörer) auf den 5. Dezember, teilweise (die Schlacht bei Pistoria) in den Anfang 62 fallen.

B. J. hat es nun nicht vermocht sich von den historischen Daten ganz frei zu machen und die Fiktion, daß alles in ein paar Tagen vor sich geht, durchweg aufrecht zu erhalten. So stören uns die Bemerkung in III 8, daß nur mehr ein Monat uns von den Saturnalien (Mitte Dezember) trennt, und in IV 3 die Worte Ciceros, daß schon am 25. Oktober ein Anschlag Catilinas auf den Senat und später ein Überfall auf Praeneste vereitelt wurde, IV 5 hören wir bereits von neuen Maßregeln des Senats gegen die Verschwörer und von einer teilweisen Niederlage der letzteren, V 4 sagt Cicero

„Yet since my casting Catiline out . .
. . . . J have spent both days
And nights in watching what their fury and rage
Was bent on . .“,

V 5 weiß schon das Heer Catilinas in Pistoria von dem am Abend vorher geglückten Abfangen der Briefe, und V 6 ist vom designierten Konsul Syllanus die Rede. Diese Beispiele ließen sich noch beliebig vermehren, beweisen aber nur, daß B. J. genau wie alle anderen elisabethanischen Dramatiker, wenn es ihm zweckmäßig erschien, mit einem doppelten Zeitschema arbeitete, deren eines das logische Bedürfnis nach entsprechender Motivierung der Handlung, das andere das künstlerische nach Geschlossenheit und Einheitlichkeit des dramatischen Aufbaues befriedigen sollte [2]).

---

[1]) Vgl. Hertzberg, Geschichte von Hellas und Rom, Berlin 1879. 8°. 2. Bd.

[2]) Der zeitliche Verlauf in den beiden Tragödien ist neuerdings einer eingehenderen Prüfung unterzogen worden von Mable Buland: The Presentation of Time in the Elizabethan Drama (New York 1912, Yale Studies 44. S. 147 bezw. 295 und S. 148 bezw. 296). Da erst bei der Drucklegung

Es ist noch ein Wort über den Ort der Handlung der **Vor-, Zwischen- und Nachspiele** zu sagen. Wir haben gesehen, daß die hier mitwirkenden Personen als Kritiker der vor ihnen aufgeführten Komödie auftreten und daher in keiner anderen Beziehung zu dieser stehen als das Theaterpublikum überhaupt. Der Schauplatz ist die Bühne schlechthin, und das Auditorium ist sich dieser Sachlage völlig bewußt, zumal ja auch sonst Zuschauer auf der Bühne Platz nahmen. Nur das Nachspiel zu Poet. hat einen erdichteten Schauplatz, den Gang vor dem Studierzimmer des Dichters und dieses selbst. Die Vorgänger B. Js. hatten die Personen ihrer Vorspiele als Zuschauer oder Veranstalter in einen besonderen Zusammenhang zu dem Hauptstück gebracht und sie daher auf dem Schauplatz der Haupthandlung oder an einem anderen erdichteten Ort auftreten lassen, von wo aus sie dem Stücke folgten [1]). Das Verfahren B. Js. stellt also eine Neuerung dar und wird von fast allen seinen Nachfolgern übernommen.

---

vorliegender Arbeit in dieses Buch Einsicht genommen werden konnte, mußte von einer Diskutierung der übrigens nur geringfügigen Abweichungen in den beiderseitigen Ergebnissen abgesehen werden. Die gelegentlichen Angaben zu Case S. 45, zu Out S. 146 und zu Alch. S. 146 können einer genauen Prüfung nicht standhalten.

[1]) Z. B. Greene's Alphonsus King of Arragon und History of James IV., Shakspere's The Taming of the Shrew, auch Mucedorus usw. Eine Ausnahme bildet nur Summer's Last Will and Testament.

IV. Schluſs. Die Praxis im Lichte der Theorie.

Damit iſt die Unterſuchung der Dramen B. Js. zum Abſchluß gebracht. Denn die Fragmente können hier füglich außer acht gelaſſen werden (es ſcheint, daß The Sad Shepherd völlig auf den Sherwood Forest beſchränkt bleiben und noch in der gleichen Nacht zu Ende gehen ſoll), und was die Stücke betrifft, die er im Verein mit anderen Autoren ſchrieb (A Hot Anger soon cooled mit Porter und Chettle 1598, Robert II., King of Scots, mit Dekker, Chettle und anderen 1599 und Eastward Ho! mit Marston und Chapman 1605), ſo läßt ſich ſein Anteil an ihnen doch kaum mit Sicherheit feſtſtellen. Auf alle Fälle können wir überzeugt ſein, daß er alles aufbot um ſeine Mitarbeiter im Sinne ſeiner künſtleriſchen Grundſätze zu beeinfluſſen, daß er kein Mittel unverſucht ließ um dieſe in dem gemeinſamen Werke zur Geltung zu bringen. Welches ſie im allgemeinen waren, kann hier nicht erörtert werden; wohl aber hat die vorausgegangene Analyſe genügend Aufſchluß gegeben über die Art, wie B. J. die dramatiſchen Einheiten im ſpeziellen Falle handhabte. In erſter Linie hat ſich dabei herausgeſtellt, daß er ſeine Theorie tatſächlich in die Praxis umſetzte. Daß ihn aber die Beobachtung der Kunſtgeſetze nicht in der freien Entfaltung ſeiner Schöpferkraft hemmte, liegt daran, daß er auf eine allzu enge Formulierung ſeiner Regeln verzichtete und daß er auch nicht davor zurückſchrak ſie zu übertreten, wenn es ihm die Kunſtnotwendigkeit erforderlich erſcheinen ließ.

1. Die Zeit.

Er beobachtet gewiſſenhaft die Einheit der Zeit und verſteht darunter die Feſtſetzung der der Handlung zu ihrer Entwickelung und Löſung gelaſſenen Zeit auf 1 Tag. Die Tragödien bilden eine Ausnahme, die ſich leicht erklärt. B. J. meiſterte ſeine Kunſt zu gut, als daß er in den Fehler engherziger Klaſſiziſten verfallen wäre anſtatt einer vollſtändigen tragiſchen Handlung nur deren

letzte Wendung und die Katastrophe darzustellen; ganz anders als sie war er sich darüber klar, daß nicht ein Anstoß allein, kurzes Abwägen der dafür und dagegen sprechenden Gründe im Verlaufe eines Monologs den Menschen bestimmen kann seinem Tun die entscheidende Richtung zu geben, daß langes Besinnen, wiederholte Versuchungen den Entschluß des Helden hervorrufen und bestärken müssen, mit dem er schließlich sein tragisches Ende heraufbeschwört. Sejanus stürzt jäh von der Höhe seiner Macht. Das ist keine Tragödie, das ist eine historische Tatsache und könnte höchstens als Moral einer Fabel genügen. Soll auf dieser Basis eine Tragödie erstehen, so muß dazu auch noch die Darstellung der verschiedenen Stadien seines Aufstieges treten. Das ist ein Fundamentalgesetz dramatischer Handwerkskunst. Dem Drama Cat. fehlen ziemlich alle Merkmale einer Tragödie außer Größe und Pathos; und so mußte bei dieser Historie erst recht das tatsächliche Geschehen die dramatische Wiedergabe beeinflussen [1]). Die Einheit der Zeit in diesen Tragödien wäre historisch-logisch wie technisch ein Mißgriff gewesen. Daß aber eine gewisse zeitliche Kontinuität bei ihnen gewahrt ist oder doch wenigstens vorgetäuscht wird, ist schon erwähnt worden.

Die Komödien dagegen weisen alle die Zeiteinheit auf, mit Ausnahme von Case und Out, während Cynth. noch innerhalb der erlaubten 24 Stunden zu Ende geht. Es handelt sich bei diesen Abweichungen also um Werke der frühesten Schaffensperiode B. Js; außerdem ist Case von der klassischen Quelle, die ebenfalls der Zeiteinheit entbehrt, abhängig, sodaß sein Vorgehen damit für ihn gerechtfertigt war. Vor Out hatte der Dichter schon einmal der Zeiteinheit Eingang gewährt, nach dieser Komödie ging er nie mehr von ihr ab. Doch findet sich nirgends ein zeitlich nicht unterbrochener Gang der Handlung, derart, daß angenommene Handlungs- und Aufführungsdauer zusammenfallen würden, wenn auch Alch. diesem klassischen Ideal nahe kommt. Die Stücke beginnen sehr häufig am frühen Morgen und endigen gewöhnlich um die Stunde des Abendessens. Im allgemeinen geschieht das

[1]) Zu welchen Konsequenzen die jeder Rücksichtnahme auf die Wahrscheinlichkeit bare Beobachtung der Einheiten führt, zeigt sich am besten in der Bearbeitung des gleichen Stoffes durch Voltaire, in Catilina 1752, wo die Verschwörung fast mitten in der entscheidenden Senatssitzung vor sich geht.

Zusammendrängen der Handlung nicht auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, ist die Beschränkung der Handlungsdauer auf einen Tag hinreichend motiviert; nur in einigen Fällen wird die Glaubwürdigkeit dadurch herabgemindert und der Eindruck des Gekünstelten hervorgerufen. Es liegt im Wesen der dramatischen Kunst, daß auf die Inanspruchnahme der Phantasietätigkeit nicht ganz verzichtet werden kann, daß die ideale Zeit hin und wieder für die reale einspringen muß. Durch immer wiederkehrende Andeutungen, daß dieses Geschehnis eben erst, vor kurzer Zeit oder schon am Morgen sich zutrug, jenes Ereignis sofort, baldigst oder erst am Abend eintreten wird, wird uns die Beobachtung der Zeiteinheit durch den Dichter zum Bewußtsein gebracht und dieses stets rege erhalten; doch fügen sich diese Bemerkungen ganz ungezwungen in den Text ein und lassen so keine verstimmende Absicht merken. — Wir können das Kapitel Einheit der Zeit mit der Konstatierung schließen, daß in der Komödie B. Js. Praxis sich vollkommen mit seiner Theorie deckt, während in den Tragödien sein künstlerisches Gefühl ihn dazu veranlaßt als Schaffender die dem konstruktiven Denken entstammende Kunstregel über Bord zu werfen.

2. Der Ort.

Bei der Prüfung seiner Theorie hatten wir ferner feststellen müssen, daß er weit davon entfernt ist die Einheit des Ortes zum Gesetz zu erheben, daß er sich vielmehr mit dem Verbot fortwährenden Scenenwechsels und der Verwendung allzuweit von einander entfernter Örtlichkeiten begnügt. Hier kommt nun seinen Werken die Aufgabe zu uns die positive Seite der Forderungen, die er nur in negativer Form aufstellt, vor Augen zu führen und uns Anhaltspunkte dafür zu liefern, wie wir gewisse Lücken seiner Doktrin ausfüllen können. Denn der Dichter beobachtet in der Tat ein Gesetz des Ortes: er geht zwar nicht so weit alles auf dem gleichen Schauplatz sich abspielen zu lassen — auch die Gegenwart des Chores konnte ihn nicht dazu veranlassen, genau so wenig wie etwa die Anwesenheit von Zuschauern auf der Bühne, — aber er verlegt alle Schauplätze eines Stückes auf einen möglichst engen Raum. Dieser Usus steht völlig in Einklang mit seinem Naturalismus. Es wäre eine zu schwere Belastungsprobe für die Wahrscheinlichkeit (wohlverstanden für die logische im Gegensatz zu der künstlich kon-

struierten des verisimile), wenn alle die verschiedenartigen Geschehnisse sich auf einem und demselben Platze abwickeln würden — in der Tat fehlen denn auch bei B. J. unglaubwürdige oder gar unmögliche Situationen — andererseits ist aber das Zusammenrücken der einzelnen Örtlichkeiten nur die notwendige Folge der zeitlichen Beschränkung der Handlung. Innerhalb der Grenzen, die er sich so gezogen, verbleibt ihm immer noch eine gewisse Bewegungsfreiheit, welche er sich zunutze macht. So hat er 2 (Alch., Mag.) bis 16 (Sej.), im Durchschnitt 7—8 verschiedene Schauplätze, und noch zahlreicher sind selbstverständlich die Ortsveränderungen. Nach dem 1. Bild wechselt die Scene noch 1 mal in Mag., noch 23 mal in Sej., im Durchschnitt noch 11—12 mal. Im allgemeinen lassen die späteren Werke eine größere Beschränkung in der Zahl der verwendeten Schauplätze erkennen, doch kann infolge mancher Schwankungen und gelegentlicher Rückfälle — es wird hier eben die Art der einzelnen Stücke ausschlaggebend gewesen sein — nicht von einem stetigen Entwicklungsgang in Richtung auf eine Vereinfachung gesprochen werden. In anderer Hinsicht jedoch ist ein gänzlicher Umschwung eingetreten. Der Schauplatz der Handlung ist in den Komödien vom Jahre 1610 an endgültig England, London oder Umgebung, während die früheren Stücke auf italienischen (Case, Poet., Volp.) oder griechischen (Cynth.) Boden, wenn auch mit wenig Lokalfarbe, verlegt worden waren. Hierin war B. J. entweder dem allgemeinen Gebrauch der romantischen Zeit gefolgt oder er hatte damit unausbleiblichen Anschuldigungen, seine Satire richte sich gegen bestimmte Persönlichkeiten, die Spitze abbrechen wollen. Nur in einem einzigen Stück, in Out, hatte er bis dahin englisches Leben auf die Bühne gebracht, da In in der ersten Fassung (Ausgabe von 1601) als Ort der Handlung Florenz genannt hatte und die Umarbeitung zu einem Londoner Sittenstück (nach der Fassung von 1616) erst in die zweite Periode fällt. Der Schauplatz der Tragödien ist selbstverständlich Italien.

Die Örtlichkeiten liegen entweder in und vor einem Hause (Alch., Mag., New), innerhalb einer Stadt (in der Regel; hierzu können wir auch Dev. trotz der phantastischen Örtlichkeit der einleitenden Scene rechnen), in einer Stadt und ihrer nächsten Umgebung (Case, Out, Cynth.) oder schließlich in einem eng begrenzten ländlichen Bezirk (Tub) und geflissentlich lenkt der Dichter unsere

Aufmerksamkeit darauf, daß die Entfernungen zwischen den einzelnen Schauplätzen unbedeutend sind. Eine Ausnahme bildet nur Cat. Hier ist die Vorführung der fern von Rom einander gegenüber stehenden Heere um so merkwürdiger, als nicht die geringste künstlerische Notwendigkeit dazu vorlag und das Fehlen der beiden Scenen in keiner Weise die Handlung unklarer gemacht oder sie gar verändert hätte. Es scheint tatsächlich B. Js. Freude an tönender Deklamation den Sieg über gewisse Bedenken wegen des Abgehens von seinem sonstigen Gebrauch davongetragen zu haben. Berücksichtigt man die Lizenz, die sich hier der Dichter gestattet, so kann man den Bericht des Petrejus am Ende dieses Stückes nicht als den üblichen Notbehelf einer nuntius-Rede ansehen, als der er sich sonst charakterisieren würde; dagegen ist zweifellos als solcher aufzufassen der Bericht am Schlusse von Sej., wo Terentius und nachher ein auch so bezeichneter nuntius Nichtdargestelltes, allerdings auch Nichtwiederzugebendes, den Zuschauern erzählen.

Konnte so B. J. schon dieses Hilfsmittels nicht ganz entraten, so finden sich bei ihm auch gewisse Ansätze zu einem von den Anhängern der Ortseinheit im strengsten Sinne geübten, bis zur Virtuosität und darüber hinaus bis zum Schema ausgebildeten Brauche einen möglichst neutralen Platz der Handlung zugrunde zu legen. Als besonders geeignet dazu erschien ihm natürlich ein Vorzimmer, Hall oder Outer Room, das einerseits mit den einzelnen Zimmern der Wohnung, andererseits mit der Haustüre direkte Verbindung hat und in dem ungezwungen und ohne besondere Begründung alle Personen zusammentreffen können. Verwendung scheint es gefunden zu haben in Case, In, Cynth., Sej., Volp., Alch., Dev., Staple und Mag.

3. Die Handlung.

Die Betrachtung der Stücke hat weiterhin den Nachweis erbracht, daß B. J. durchaus nicht immer die Einheit der Handlung beobachtet und daß überall mit Ausnahme von Alch. Episoden die Handlung zu einem zeitweiligen Stillstand bringen. Diese Beigaben sind keinesfalls notwendige Glieder der Gesamtarchitektur, fügen sich aber im allgemeinen ungezwungen ein. Mit 1 Handlung begnügt sich B. J. in 6 Stücken, Epi., Alch., New und Tub, also Komödien aus der späteren Zeit, und in seinen zwei

Tragödien. Anderswo scheint die Handlung sich ungestört entwickeln zu wollen; plötzlich aber fesselt den Dichter ein neues Problem und entzieht dem ursprünglichen das Lebensmark; die alte Handlung wird schon in der Mitte des Stückes zum unerwarteten Abschluß gebracht und auf ihr baut sich eine andere auf (in Poet.), oder wir haben zwei Handlungen von Anfang an, die entweder wie in Case (wo man sogar von 3 Handlungen reden könnte) gut ineinander verwoben sind oder fast ohne Berührungspunkte lose nebeneinander herlaufen wie in Volp. Das Extrem ist jene Gruppe von Stücken, in denen die Handlung kaum etwas anderes ist als ein Konglomerat mehr oder weniger selbständiger Episoden, welche durch eine oder mehrere Intriguen, die den Anschein des Improvisierten erwecken, herbeigeführt und zusammengefaßt werden. Es sind dies In, Out, Cynth., Barth., Dev., Staple und Mag.; sie umfassen die ganze Schaffensperiode des Dichters.

Es sei noch beiläufig bemerkt, daß auch die große Mehrzahl der Masques eine Doppelhandlung einschließt. Denn mit der Haupthandlung verbindet B. J. als beifällig aufgenommene Neuerung eine zweite, die „anti-masque“ [1]), eine Art Parodie, ähnlich wie seine Inductions gearbeitet und gleich diesen der eigentlichen Masque vorausgehend. Aber er hatte wohl das Gefühl, als ob dieses fremde Element nicht ganz angebracht sei, da er von

„things so heterogene to all device,
Mere by-works“

spricht [2]).

In stofflicher Hinsicht hat B. J. also das Prinzip der Einheit der Handlung sicherlich nicht immer zur Durchführung gebracht. Vertritt ihre Stelle dann vielleicht eine gedankliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Bestandteile, eine Einheit der Idee, die dem aufmerksamen Beschauer das Ganze doch als zweckmäßig organisiert erscheinen läßt? Auch diese Frage ist zu verneinen. Wohl tritt in vielen der Stücke ein Grundgedanke zutage, mehr oder weniger sinnfällig, derart, daß alle Charaktere je nach der Stellung, die

---

[1]) Richtiger wäre wohl die Schreibung ante-masque oder antic-masque; doch findet sich bei ihm nur die obige Form und die Definition als „foil, or false masque“.

[2]) Neptune's Triumph. Gi. Bd. VIII S. 31.

sie der leitenden Idee gegenüber einnehmen, in Aktion treten und ihren Lohn empfangen; in anderen wiederum läßt sich aber keinerlei einheitliche Idee erkennen, vorausgesetzt, daß man nicht auf dem Standpunkt steht, der allgemeinste Gedanke, jedem Menschen haften Schwächen an, habe als solche zu gelten. Von den straffer organisierten polymythischen Komödien sind es Case, Poet. und Volp., deren Handlungselemente durch keine höhere Einheit zusammengehalten werden, und auch In und Cynth. wird man vergeblich auf eine einheitliche Formel zu bringen versuchen. Ebenso wenig hat es sich B. J. angelegen sein lassen die Einheit des Interesses zu wahren, da in vielen Fällen — auch die Tragödien sind hierbei nicht ausgenommen — eine Mehrzahl von Personen oder Bestrebungen unsere Aufmerksamkeit und Teilnahme in gleich starkem Maße in Anspruch nehmen, und dasselbe ist von der Einheit des Tones, des Stimmungsgehaltes zu sagen. Sicherlich ist die Beifügung so mancher Episode oder gar Nebenhandlung nicht nur auf das Bestreben des Dichters seinem Publikum möglichst viel Anregung zu bieten zurückzuführen, sondern dient auch zugleich dem Zwecke den Ton zu variieren, Stimmung anderer Art zu erzeugen. So ist zum Beispiel in Volp. der Grundton ernst, gelegentlich beklemmend; dazu stehen die sehr belustigenden Scenen, deren Mittelpunkt der wichtigtuende Einfaltspinsel ist, in wirkungsvollem Gegensatz. Auch Poet. zeigt diese Mischung von Ernst und Heiterkeit, diese in der um Crispinus gelagerten Handlung, jenen in dem Schicksal Ovids, und besonders fühlbar macht sich dieser Umschlag in den beiden Tragödien, in welche Elemente eingestreut sind, die der reinen Komödie angehören und die den lebhaftesten Unwillen und Tadel des Klassizisten Rymer hervorriefen: „it was bad enough in him [B. J.], against his Judgment and conscience, to interlard so much fiddle-faddle, comedy and Apocryphical matters in the History [Cat.] [1])". Oder wo sonst schon der Humor ungetrübt zu seinem Rechte kommt, jener der höchsten Art, der an den Intellekt, nicht an die Lachmuskeln appelliert, finden sich daneben fast durchweg Episoden derb-komischen Charakters, mit Vorliebe Dienstbotenscenen. Dieser Wechsel des Tones, der

---

[1]) Thomas Rymer, A Short View of Tragedy. London 1692/93. 8°. S. 163.

gewiß der bewußten Absicht entspringt den Stimmungsgehalt durch Kontrastwirkung künstlerisch zu steigern, ist alt, ist ein Erbstück aus der Zeit des mittelalterlichen Mirakelstückes, findet sich dann schon in Preston's Cambyses und Pikeryng's Horestes, gewinnt Eingang in die Komödie besonders seit Lily (Endimion, Mydas, Gallathea, Campaspe haben alle reine Gesprächsscenen dieser Art, die mit der Handlung nur in losem Zusammenhang stehen), und ist immer wieder, trotz der beweglichen Klagen eines Sidney, der auf reinliche Scheidung der beiden Hauptgattungen des Dramas drang, und trotz des Spottes, den Hall in seinen Satiren (I 3 31) 1597 über das „mingling Kings and Clownes" [1]) ausgoß, den englischen Dramatikern, und gerade dem Allergrößten, ein wirkungsvolles Kunstmittel geworden.

Es besteht also hinsichtlich der Einheit der Handlung ein gewisser Gegensatz zwischen B. Js Theorie und seiner Praxis. Doch ist mit der bloßen Konstatierung dieser Tatsache wenig geschehen. Wie ist sie zu erklären? Von vorneherein auszuscheiden hat der Gedanke, daß er die angeführten Stellen, die sich mit der Einheit der Handlung befassen, in seinen Disc. aufzeichnete, ohne sich völlig mit den hier zum Ausdruck gebrachten Anschauungen zu identifizieren. Möglich wäre, daß dem Dichter zwar die Einheit als Ideal vorschwebte, daß er sich aber außerstande sah den Stoff, wie er sich in seiner schöpferischen Phantasie zur Gestaltung drängte, in die Form dieser Regeln zu pressen, oder daß er zwar von ihrer Zweckmäßigkeit durchdrungen war, sie aber angesichts der Haltung des Publikums nicht zur Wirklichkeit werden lassen konnte. All das ist jedoch wenig wahrscheinlich. An eine andere Möglichkeit könnte noch gedacht werden. Die ganze Reihe von Bemerkungen in den Disc. scheint nur die Tragödie ins Auge zu fassen [2]) und in der Tat entsprechen seine beiden Tragödien dieser an sie gestellten Anforderung. Die anders gearteten Voraussetzungen der komischen Dichtkunst könnten andere Gesetze bedingen, sodaß wir seine Theorie als nicht völlig ausgebaut, als nicht umfassend genug ansehen

---

[1]) Sidney a. a. O. S. 54.

[2]) An einer einzigen Stelle, der schon zitierten „it behooves the Action . ." (ed. Castelain S. 138/39) wird allerdings auch die Komödie genannt, sogar abweichend vom Original, das hier nur die Tragödie erwähnt; sonst wird nirgends auf sie Bezug genommen.

könnten. Wir brauchen aber auch hier noch nicht Halt zu machen. B. J. konnte sich sehr wohl für berechtigt halten in der Praxis so weit zu gehen, wie er gegangen ist, und sich dabei immer noch in Übereinstimmung mit den von ihm vertretenen theoretischen Anschauungen glauben. Hatte er sich doch dahin ausgesprochen, daß ein Ganzes, d. h. ein dramatisches Ganze, aus Teilen zusammengesetzt sein soll, deren Verbindung eben die Einheit ausmacht. Dieser Äußerung ist besonderes Augenmerk zuzuwenden, denn sie enthält den Berechtigungsgrund für eine weitere Fassung des Begriffs Einheit, eine Fassung, welche den Hauptnachdruck auf das Wort Verbindung legt. Es können auch die ungleichartigsten Elemente, Dinge, die sonst weit auseinander streben, miteinander verbunden werden und sind in der Tat von B. J. verbunden worden. Wie weit dann die einzelnen Teile noch ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit beibehalten, ist letzten Endes Sache der Dichterpersönlichkeit selbst. Die entgegengesetztesten Entscheidungen in dieser Frage haben gleichen Anspruch darauf gehört zu werden, und auf den verschiedensten theoretischen Fundamenten ruhende Werke großer Künstler haben gleiche Bedeutung, gleichen Ewigkeitswert erlangt. Und wenn eben gesagt wurde, daß die Auslegung des Begriffes Einheit — in künstlerischem, synthetischen Sinne; denn für das analysierende Urteil gibt es nur eine einzige Formulierung, eben die, welche die Grundlage für die vorausgegangene kritische Untersuchung bildete — Sache der Dichterindividualität ist, so lehrt doch zugleich die Erfahrung, daß sie im allgemeinen nur mit den verschiedenen Ländern oder mit den verschiedenen Generationen eines und desselben Volkes wechselt, innerhalb dieser Grenzen aber in der Regel konstant bleibt und dann der gesamten Geistesrichtung eines Volkes oder eines Zeitalters entspricht. Die enge Fassung des Einheitsbegriffes in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert steht vollkommen in Einklang mit dem formalen und etwas nüchternen Geist jener Periode und der allgemeinen Vorliebe der Franzosen für die lateinische Einfachheit und Klarheit des Gedankens, für die künstlerische Anordnung und Gestaltung des Stoffes. Die heißblütigen Renaissancemenschen in England aber, bei denen ungebändigtes Kraftbewußtsein und überschäumende Lebensfreude noch zu dem englischen Nationalcharakter hinzutraten, dem schon immer der Inhalt mehr als die Form galt, konnten sich nicht mit

einer einzigen Handlung in einfacher Gliederung zufriedengeben, weder als Publikum noch als Autoren, sie drängte es nach Zerstreuung und Abwechslung. Aus diesem Geiste heraus schuf B. J. seine Werke, und die starke Betonung des stofflichen Elementes in ihnen läßt erkennen, daß der Geist der Rasse stärker ist als die Erziehung, daß der Germane in ihm Sieger geblieben ist über den Romanen, der zu werden er dem ganzen Gang seiner Studien nach bestimmt schien.

V. Anhang.

Es mag noch in einem kurzen Ausblick der Wirkung gedacht werden, die B. Js hier charakterisierte Stellung zu den Einheiten auf seine jüngeren Zeitgenossen und Nachfolger ausgeübt hat. Der Umstand, daß er sich zu einer Art literarischen Diktatur über seine Zeit emporschwang, legt die Vermutung nahe, daß seine Theorien auch in diesem Punkte übernommen wurden und sich in vielfachen Äußerungen jener Epoche widerspiegeln. Doch ist dies im allgemeinen nicht der Fall. Man bringt zwar seinen Bemühungen, in Hinsicht auf Ort und Zeit vorbildlich oder wenigstens klärend zu wirken, volle Achtung entgegen, man preist ihn wohl als Bahnbrecher einer neuen Kunst[1]), aber man zeigt keine Neigung ihm auf diesem Wege zu folgen. Ein gewisser Einfluß läßt sich nur darin erkennen, daß man gelegentlich sich entschuldigen zu müssen glaubt, wenn man die Regeln verletzt. So bekennt Thomas Heywood in der Vorrede zu dem 1615 veröffentlichen Schauspiel The Four Prentices of London, das in die Kategorie der von B. J. so nachdrücklich gegeißelten Spektakelstücke gehört: „It comes short of that accurateness both in Plot and Stile, that these more Censorious dayes with greater curiosity acquire", verteidigt sich aber damit, daß es vor 15 oder 16 Jahren geschrieben sei, wo Stücke dieser Art im Schwange gewesen seien[2]), während er etwas selbstbewußter auftritt in dem Stück The Iron Age, Part I (1632 gedruckt): „this Poem: Which as it exceedes the strict limits of the ancient Comedy in form, so it transcends

[1]) Vgl. die Worte hoher Anerkennung, die ihm ein berühmter Zeitgenosse spendet:

J would have showne
To all the world, the Art, which thou alone
Hast taught our tongue, the rules of Time, of Place
And other rites . . .

To my deare friend, Mr. Beniamin Jonson, upon his Foxe. F[rancis] B[eaumont]. Mit der Quartausgabe von Volp. 1607/08 gedruckt.

[2]) Works London 1874 Bd. 2 S. 162.

them many degrees; both in fulness of the Scene, and gravity of the Subject“ [1]). Middleton sagt in der Vorrede zu seinem The World Lost at Tennis (1620):

„This our device we do not call a play,
Because we break the stage's law to-day
Of acts and scenes“ [2])

und offenbart so seine Vertrautheit mit den Regeln B. Js. Ford, ein begeisteter Verehrer unseres Dichters, spricht zwar im Prolog zu Perkin Warbeck von „limited scenes“, also einer Beschränkung der Entfernungen der Schauplätze, möchte es vermeiden „to outrun the apprehension of his Auditory“ (die gleichen Worte hatte Cordatus in Out gebraucht), setzt aber hinzu

„We cannot limit scenes, for the whole land
Itself appeared too narrow to withstand
Competitors for kingdoms“ [3]).

Zu nennen wäre hier vielleicht noch The Knight of the Burning Pestle von Beaumont und Fletcher (um 1611), das eine satirische Übertrumpfung der Stücke mit „monstrous plots“ und eine Verhöhnung der Zuschauer, die an ihnen Gefallen fanden, zu sein scheint, aber bei dem notorischen Eintreten seiner Verfasser für romantische Ideen nicht als ganz uneingeschränktes Zugeständnis an B. J. angesehen werden kann. Zu den wenigen, die sich rückhaltslos zu B. Js Auffassung bekennen, gehört Lodowick Barry, der sich im Prolog zu Ram-Alley (1611) ähnlich wie B. J. in Volp. und Epi. äußert:

„Home-bred mirth our Muse doth sing . . . .
Observing all those ancient streames,
Which from the Horse-foot fount do flow,
As time, place, person . . .“ [4]),

und Richard Brome, des Dichters getreuer Amanuensis, der aber doch auch gelegentlich (wie z. B. in The Sparagus Garden 1640) die Einheiten nicht beobachtet.

Erwähnt muß hier auch noch Dryden werden, der sich so oft und nachdrücklich als Schüler B. Js. bekennt. Seine Stellung-

---

[1]) ibid. Bd. 3 S. 261.

[2]) Works ed. Dyce London 1840 Bd. 5 S. 161.

[3]) Works ed. Dyce London 1869.

[4]) Hazlitt's Dodsley Bd. 10 S. 269.

nahme zu den Einheiten ist die seines Lehrmeisters. In der Defense of an Essay of Dramatic Poetry 1668 spricht er einer großzügigeren Handhabung der Ortseinheit das Wort: „there is a latitude to be allowed . . — as several places in the same town or city, or places adjacent to each other in the same country“ [1]). In der Komödie möchte er nicht über 24 oder 30 Stunden hinausgehen, während er der Tragödie einen größeren Zeitraum zur Verfügung zu stellen geneigt ist. Was die Handlung betrifft, so hält er gleichfalls die Einheit für notwendig, gestattet aber die Verbindung einer Haupt- mit einer Nebenhandlung, die nur genügend untergeordnet sein muß. Man ersieht daraus, daß er B. Js Praxis, nicht seine Theorie zum Muster nimmt. Aber auch seine eigene Theorie läßt er vielfach beim Schaffen unberücksichtigt oder modelt sie gar gelegentlich in anderen theoretisierenden Besprechungen, die eine Rechtfertigung seines Vergehens in der Praxis darstellen sollen, bis zur Unkenntlichkeit um. So erklärt er z. B. zu Don Sebastian, daß er nicht „the three mechanic rules of unity“ beobachtete; denn „the genius of the English cannot bear too regular a play“ [2]).

Drydens Auftreten gehört aber bereits, da sich auf ihn auch noch französischer Einfluß in starkem Maße geltend macht, einer neuen Phase der Geschichte der Einheiten in England an; und so erübrigt sich nur noch, um diesen Überblick, der keineswegs erschöpfend sein will, zum Abschluß zu bringen, ein kurz andeutender Vergleich mit Shakspere. Eine solche Vergleichung drängt sich uns schon infolge der zentralen und beherrschenden Stellung, die dieser im Kreise der elisabethanischen Dichter einnimmt, von selbst auf. Und außerdem werden wir einen gewissen Einfluß auf unseren Dichter in dem Sinne annehmen können, daß B. J., der es bei aller Anerkennung der Überlegenheit des Genius eines Shakspere für angebracht hielt sich einer Praxis zuzuwenden, die der des älteren Zeitgenossen strikte widersprach, sich veranlaßt gesehen haben dürfte, umso nachdrücklicher die Gegensätzlichkeit ihrer Auffassungen zu betonen, um so schärfer seine Grenzlinie zu ziehen, gleichgültig,

---

[1]) ed. Arnold S. 122.

[2]) The Dramatic Works of John Dryden. London 1735/63. 12°. Bd. 6. A 9 recto.

ob er den Gegensatz nur in seinem Schaffen dokumentierte oder ihm auch in den schon besprochenen Angriffen auf die romantische Kunst im allgemeinen und in der Verurteilung der Übertretung der Einheitsregeln im besonderen polemischen Ausdruck verlieh.

Shakspere hat sich zu den Einheiten nicht direkt geäußert. Die Worte in Hamlet II 2, 418 „scene individable, or poem unlimited" beziehen sich zwar sehr wahrscheinlich darauf (vgl. die oben angeführten Worte Fords) und beweisen so, was übrigens kaum des Beweises bedurft hätte, daß er wohl um die Frage der Einheiten wußte, scheinen aber dem Zusammenhang nach zu dem Schluß zu berechtigen, daß er sie mehr als pedantische Spielerei ansah denn als ernsthaft zu diskutierendes Problem. Indirekt gewähren uns aber Einblick in seine Anschauungen darüber gelegentliche Äußerungen in Bezug auf die Forderung des verisimile, gegen die er sich durchaus ablehnend verhält. Er ist sich klar, daß die Bühne die wirklichen Ereignisse nur zeitlich und räumlich perspektivisch, also verkürzt und verkleinert, darstellen kann.

„Of such as have [read the story]
J humbly pray them to admit the excuse
Of time, of numbers, and due course of things,
Which cannot in their huge and proper life
Be here presented" [1]),

aber er weist immer wieder auf das ausgleichende Walten der Phantasie hin, das die Dürftigkeit der scenischen Mittel ergänzt und es gestattet Raum und Zeit zu durchfliegen unter Aufrechterhaltung des Einheitsbewußtseins. Er beantwortet die Frage

„can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?"

mit dem genialen Vergleich der scenischen Wiedergabe mit einer Ziffer, die auch auf wenig Raum ungeheure Größen symbolisch darstellt [2]). So ist es möglich 16 Jahre zu überspringen

„Impute it not a crime
To me, or my swift passage, that J slide

---

[1]) Henry V. Prologue zu V.

[2]) Prologue zu Henry V.

O'er sixteen years and leave the growth untried
Of that wide gap" [1])

und eine Ortsveränderung gelassen hinzunehmen

„Linger your patience on, and we'll digest
The abuse of distance . . .[2])."

Denn immer sind es

„your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there; jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass [3])".

Mit diesen Äußerungen steht seine Praxis völlig in Einklang. Die Einheit der Zeit ist bei ihm in zwei Dramen anzutreffen, in The Tempest und The Comedy of Errors, während Einheit des Ortes in B. J'scher Auffassung sich vorfindet in The Tempest, wo eine, wie wir anzunehmen berechtigt sind, kleine Insel und eine nahegelegene Stelle auf dem Meere den Schauplatz bilden, in The Merry Wives of Windsor (Windsor und Umgebung), Measure for Measure (Wien und Umgebung), The Comedy of Errors (Ephesus), Much Ado about Nothing (Messina), Love's Labour's Lost (ein Park in Navarra), A Midsummer-Night's Dream (Athen und Umgebung) und in Twelfth Night (eine Stadt in Illyrien und die wahrscheinlich nahe gelegene Meeresküste), also in der größeren Zahl seiner Komödien. Sogar in einigen Tragödien begegnen wir dieser Ortseinheit wieder, nämlich in Troilus and Cressida (Troja und das griechische Lager vor der Stadt) und Timon of Athens (Athen und die umliegenden Wälder). Von den zwei Ausnahmefällen abgesehen findet sich aber sonst nirgends die Beschränkung der Handlungsdauer auf einen Tag, und daß Shakspere in der Behandlung des Ortes vielfach mit B. J. zusammentrifft, ist ganz zweifellos nur darauf zurückzuführen, daß er mit den gewählten Schauplätzen dem Stoffe am ungezwungensten gerecht werden zu können glaubte, nicht aber auf die Rücksichtnahme auf irgend welche Regel; denn in den anderen Fällen wiederum erscheint ganz Europa fast zu klein als Boden

---

1) Winter's Tale, Chorus in IV.
2) Prolog zu Henry V. II 31 ff.
3) Prolog zu Henry V.

seiner Dramen, deren Held der Mensch ist. Hand in Hand mit dieser Großzügigkeit in der Verwendung von Schauplätzen geht der häufige Scenenwechsel. Zwischen Love's Labour's Lost mit 7- oder 8maliger Ortsveränderung und Antony and Cleopatra mit 37maligem Wechsel reihen sich die übrigen Dramen ein, mit einem durchschnittlich 18—19maligen Wechsel des Schauplatzes. Unter diesem Durchschnitt bleiben die Komödien mit ca. 15, über ihn erheben sich die Historien mit 20 und die Tragödien mit 21—22 Ortsveränderungen. Also auch hier quantitativ ein Mehr gegenüber B. Js Durchschnittszahl 11—12. Im Wesen allerdings, eben in der unbedenklichen Zuhilfenahme des häufigen Scenenwechsels, besteht Übereinstimmung und diese zeigt sich auch hinsichtlich der kompositorischen Behandlung des Stoffes. Shaksperes Tragödien haben im allgemeinen Einheit der Handlung, während die Komödien, dem schon angedeuteten Zuge der Zeit folgend, in ihrem Bau annähernd die gleichen Merkmale aufweisen wie die B. Js. Mit einem wesentlichen und charakteristischen Unterschied allerdings. In Shaksperes Lustspielen tritt stets die leitende Idee klar zutage, alles Geschehen steht in Beziehung zu ihr und ist in einer mit kräftigen Umrissen gezeichneten Handlung zusammengefaßt. Shakspere ist eben der gottbegnadete geborene Dramatiker, während B. Js ganze Geistesrichtung ihn weit mehr für den Roman oder die Satire bestimmt erscheinen lassen muß. Wenn es ihm dennoch gelang auch auf dem literarischen Gebiete, auf dem allein er entsprechendes Gehör und erwünschten Widerhall finden konnte, verdiente Lorbeeren zu ernten, wenn er an erster Stelle nach Shakspere genannt wird, so verdankt er dies nicht zum wenigsten seinem ernsten Streben, seinem Ringen um die Form. Und dieses Mühen findet seinen klarsten Ausdruck in der gewissenhaften Beobachtung selbstgeschaffener Regeln.

Literaturnachweis.

Außer den im Texte bereits genannten wurden noch folgende Werke benutzt:

Alch., ed. Hathaway (Yale Studies 17) New York 1903, 8°.

Barth. ed. Alden (Yale St. 25) N. Y. 1898, 8°.

Disc. ed. Schelling Boston 1892, 8°.

Epi. ed. Henry (Yale St. 31) N. Y. 1906, 8°.

In wiedergedruckt nach Quarto 1601 von Bang und Greg (Materialien) 1905, 8°.

New ed. Tennant (Yale St. 34) N. Y. 1908, 8°.

Poet. ed. Mallory (Yale St. 27) N. Y. 1905, 8°.

Staple ed. de Winter (Yale St. 28) N. Y. 1905, 8°.

Volp. ed. H. B. Wilkins (Thèse de doctorat) Paris 1906.

Aronstein Ph., B. Js Theorie des Lustspiels Anglia Bd. 17. Neue Folge Bd. 5, 1895, S. 466 ff.

B. J. Berlin 1906. 8°. (Literarhistorische Forschungen 34).

Boas F. S., Shakspere and his Predecessors. London 1902. 8°.

Brodmeier C., Die Shaksperebühne nach den alten Bühnenanweisungen. Weimar 1904. 8°.

Brotanek R., Die englischen Maskenspiele (Wiener Beiträge zur englischen Philologie XV). Wien 1902.

Bulthaupt H., Dramaturgie des Schauspiels Shaksperes. Oldenburg [6]1898.

Castelain M., Shakspere et B. J. Revue germanique N. 1, 2, 1907.

Collins G. St., Dryden's Dramatic Theory and Practice. Diss. Leipzig 1892.

Creizenach W., Geschichte des neueren Dramas, 4. Bd. 1. Teil. Halle 1909.

Daniel P. A., Time Analysis of the Plots of Shakspere's Plays) Transactions of the New Shakspere Society 1877/79).

v. Friesen, B. J. (Eine Studie) Sh. Jb. X 127.

Friedland L. S., Dramatic Unities in England (The Journal of English and Germanic Philology X 1) 1911.

Großmann H., B. J. als Kritiker. Diss. Jena 1897. Berlin 1898.

Köhler, Die Einheit des Ortes und der Zeit in den Trauerspielen Voltaires. Diss. Berlin 1900.

Maaß H., B. Js Lustspiel In und die gleichnamige Bearbeitung durch Garrick. Diss. Rostock 1903.

Notes of B. J's Conversations with William Drummond of Hawthornden ed. D. Laing (Old) Sh. Soc. Publ. L. 1842. 8°.

Ordish T. T., Shakspere's London. London 1897.

Reinsch, B. Js Poetik und seine Beziehungen zu Horaz. (Münchner Beitr. 16). Erlangen, Leipzig 1899. 8°.

Rogivue H., Appréciation de la théorie des 3 Unités. Diss. Jena 1872.

Sägelken H., B. Js Römerdramen. Diss. Jena. Bremen 1880.

Schelling F. E., Elizabethan Drama 1558—1642. London 1908.

B. J. and the Classical School (Publ. of the Mod. Lang. Ass. 1898 XIII. Nr. 12.

Shakspere's Works ed. N. Delius. Elberfeld ^{5}1882,

Sperrhake, B. Js Case und seine Quellen. Diss. Halle 1905.

Spingarn J. E., A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York ^{2}1908. 8°.

Swinburne A. Ch., The Miscellaneous Works of B. J. (The Fortnightly Review July 1888).

Ulrici H., Shakspeares dramatische Kunst. Leipzig ^{3}1868/69.

Vogt, B. Js Tragödie Cat. und ihre Quellen. Diss. Halle 1903.

Werner O., Die elisabethanische Bühne nach B. J. 1. Teil. Diss. Halle 1878.

Inhaltsverzeichnis.

Lebenslauf.

Ich wurde am 15. Januar 1886 zu Feuchtwangen, Kreis Mittelfranken, geboren als Sohn des israelitischen Kaufmanns Wilhelm Gutmann und seiner Ehefrau Rosalie, geborenen Rosenbaum, und besuchte das K. Neue Gymnasium und dann das K. Realgymnasium zu Nürnberg. Nach Erhalt des Reifezeugnisses im Jahre 1904 wandte ich mich an der K. Ludwig-Maximilians-Universität München dem Studium der neueren Sprachen zu und hörte, mit einer Unterbrechung im Wintersemester 1906/07, das ich an der Universität Grenoble (Frankreich) zubrachte, Vorlesungen der Herren Professoren v. Aster, Breymann, Güttler, Hartmann, v. Heigel, v. Hertling, Jordan, Lipps, v. Müller, Oehmichen, Rehm, v. Riezler, Schermann, Schick, Sieper und der Herren Lektoren Simon, Blinkhorn und Wells. 1909 legte ich mit Erfolg die Staatsprüfung für das Lehramt in den neueren Sprachen ab, genügte 1909/10 meiner militärischen Dienstpflicht, nahm am Kurs 1910/11 des pädagogisch-didaktischen Seminars am K. Realgymnasium Nürnberg teil und bin seit Beginn des Schuljahres 1912/13 Assistent an der K. Kreisoberrealschule Würzburg.

Es ist mir eine angenehme Pflicht an dieser Stelle den genannten Herren meinen wärmsten Dank für die mir zuteil gewordene Förderung auszusprechen, ganz besonders aber noch Herrn Professor Schick für das Interesse, das er mir durch den Vorschlag dieses Themas und weiterhin der fortschreitenden Arbeit gegenüber bewies.